XXIIIe Congrès Archéologique et Historique de Belgique (Gand, 1913)

—

TOME III

3

FÉDÉRATION ARCHÉOLOGIQUE & HISTORIQUE DE BELGIQUE
SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S. M. LE ROI

ANNALES

DU

XXIIIe CONGRÈS

(GAND, 1913)

PUBLIÉES PAR

le chanoine G. VANDEN GHEYN
PRÉSIDENT

23rd t.3

TOME III

Mémoires de la section d'Archéologie et des sous-sections de l'Histoire de l'art et de la Musicologie.

GAND,
IMPRIMERIE W. SIFFER,
PLACE SAINT-BAVON.

1914.

DH
451
F4
t.23
ptie.3

599395
11 . 1 . 55

5

ARCHÉOLOGIE.

Notes sur quelques édifices de style Scaldisien de la Flandre Orientale,

par le Chanoine Maere,
professeur à l'Université de Louvain.

Ste-Walburge à Audenarde.

A l'emplacement où s'élève l'église Sainte-Walburge à Audenarde une église antérieure fut reconstruite au milieu du XIIe siècle, mais rien n'en est demeuré debout. L'église actuelle est donc la troisième qui s'élève en cet endroit.

Ses parties les plus anciennes: les trois chœurs et la majeure partie du mur est du transept, datent sans doute du milieu du XIIIe siècle et sont peut-être contemporaines de certaines parties de Notre-Dame de Pamele. L'abside remonte au début du XVe siècle. Chœurs et mur est du transept appartiennent au style scaldisien, tandis que la nef, plus récente, est une construction de style brabançon.

Le chœur du XIIIe siècle a des proportions anormales. C'est une large construction de trois travées qui comprend un chœur principal et deux chœurs latéraux, tous les trois sensiblement de même hauteur. Les chœurs latéraux se terminent par un chevet plat, mais le chevet primitif du chœur principal fut jeté bas lors de la reconstruction du XVe siècle. Primitivement, il faisait saillie sans aucun doute sur le chevet des chœurs latéraux et se terminait, soit par un chevet plat, soit par une abside. Il est vraisemblable que le sanctuaire en saillie fut jugé insuffisant au XVe siècle et abattu, pour faire place à une construction absidale plus ample. Les fenêtres de cette partie de l'église sont géminées et à lancettes. Une colonnette avec chapiteau à crochet et tailloir carré orne leurs pieds-droits à l'extérieur et à l'intérieur. Cependant une de ces fenêtres seulement est ancienne. Les autres avaient été changées en baies rectangulaires à l'époque moderne.

Les supports isolés sont des colonnes trapues couronnées par des chapiteaux à crochets et des abaques exagonales. Ces divers éléments trahissent, semble-t-il, le second tiers du XIIIe siècle. Peu importe que l'on rencontre çà et là un arc en plein cintre dans la partie de l'église qui nous occupe ; ces mêmes arcs se

retrouvent en plus grand nombre dans les parties plus récentes de l'église Ste-Walburge : l'abside et la nef. — La corniche moulurée ressemble à celle de la nef de Notre-Dame de Pamele.

Les parties existantes du transept ancien montrent que celui-ci présentait une assez grande saillie sur l'alignement des murs du chœur.

Il est vraisemblable que l'église Ste-Walburge du XIIIe siècle était conçue sur un plan, plus tard très fréquent dans la Flandre maritime et assez répandu aussi dans la Flandre scaldisienne : à savoir le plan d'une église à trois nefs d'égale hauteur, avec transept saillant et chœur unique, couverts chacun par une toiture séparée. Il est plus rare de trouver dans ces sortes d'églises des chœurs latéraux contemporains du chœur principal, aussi élevés que celui-ci et couverts eux aussi par une toiture séparée (1).

L'architecte du XIIIe siècle comptait sans doute animer la silhouette extérieure de sa construction par de nombreuses tourelles : quatre tourelles notamment, ornées de rangées de colonnettes et d'arcatures en tiers-point, flanquaient les chevets des chœurs latéraux à leurs extrémités. De ces quatre tourelles deux existent encore en leur entier : celle du nord et celle du sud. Les deux autres, portées en encorbellement près du chœur principal ne subsistent plus qu'en partie. A l'église St-Jacques à Tournai les deux tourelles se retrouvent à l'est de la croisée à l'entrée du chœur (2).

Sans aucun doute ces tourelles devaient faciliter l'accès aux toitures et aux combles et permettre la surveillance des vitrages dans les parties de l'église qu'elles déservaient. Il est vraisemblable qu'une coursière extérieure les reliait les unes aux autres. Cette coursière est d'ailleurs conservée en partie au bas des fenêtres de chevet des chœurs latéraux. Il est peu probable que les tourelles d'angle du chœur principal étaient reliées entr'elles par un escalier à deux pentes, ajouré par des arcades et ménagées dans les maçonneries du pignon au-dessus d'une abside. Ce dispositif, d'origine germanique, se retrouve aux pignons du

(1) Le plan de l'église de Nieuport rappelle celui de Ste-Walburge à Audenarde, mais il date du XVe siècle, V. *Revue de l'art chrétien*, 1902, t. XLVIII, p. 423. Ce n'est pas ici le lieu de rechercher les emprunts faits par l'architecture de la Flandre maritime à l'architecture scaldisienne.

(2) Elles sont modernes à partir de la corniche du chœur et déservent la lanterne de la croisée.

transept de la cathédrale de Tournai, mais les arcatures y sont simplement décoratives et ne bordent pas un chemin de ronde. Lors de la restauration de cet édifice il fut repris, mais à tort, dans la façade principale, dans laquelle on aménagea une galerie reliant les tourelles plantées aux angles.

La partie absidale, construite de 1406 à 1408, comprend une travée droite et l'abside proprement dite à cinq pans. Les nervures des voûtes en bardeaux retombent sur des colonnettes engagées, dépourvues de chapiteaux. A l'intérieur les murs sont ornés dans le bas de larges arcades de décharge en plein cintre, une par travée, dont les pieds-droits sont ornés d'une colonnette engagée. L'embrasure finement moulurée des fenêtres à trois formes et les meneaux renouvelés, sont également ornés de colonnettes. Leurs chapiteaux sont ornés de crochets comme des chapiteaux du XIIIe siècle.

A l'extérieur on remarque une corniche massive, qui d'ailleurs portait un garde-corps autrefois. D'après les documents écrits celui-ci portait les briquets de Bourgogne et la croix de St-André (1). Il existe une balustrade de ce genre à l'intérieur de l'église Ste-Walburge à Furnes.

L'originalité des parties anciennes de l'église Ste-Walburge, consiste avant tout dans le plan : plan développé de la *Hallenkirche* flamande. Les fenêtres des chœurs latéraux sont semblables aux ouïes du clocher de Notre-Dame de Pamele et leur corniche rappelle celle du chœur de la même église. Les tourelles de façade sont fréquemment employées par l'école scaldisienne. La partie absidale, largement ajourée, est un beau spécimen du style archaïsant mais très élégant, des constructeurs tournaisiens au début du XVe siècle.

Chapelle de l'Hôpital à Audenarde.

L'Hôpital d'Audenarde fut fondé dans le courant du XIIe siècle. Dès 1206 il possédait une chapelle au vocable de Ste-Elisabeth.

Cependant, dans le courant du XIVe siècle, les religieuses hospitalières acquirent un terrain situé près de Ste-Walburge et

---

(1) E. Van Cauwenberghe, *Description de l'église Ste-Walburge*, dans *Messager des sciences historiques*, Gand, 1857, p. 222.

s'y établirent en 1379. Ce terrain comprenait plusieurs propriétés dont la délimitation serait intéressante à établir. En 1412 le couvent des Bogards lui fut incorporé (1). L'hôpital y est encore fixé de nos jours.

La chapelle actuelle de l'hôpital est une intéressante construction en pierre bleue, comprenant une nef sans bas-côtés et un chœur avec abside polygonale.

La nef est la partie la plus ancienne de la construction. C'est une salle rectangulaire orientée, qui a été modifiée plusieurs fois dans le cours des âges.

Cette salle ne recevait pas d'éclairage par le côté nord, et avant la restauration il ne restait au sud qu'une seule des fenêtres primitives composées de deux lancettes surmontées par un œil de bœuf, formant trois baies indépendantes. Le pignon de l'est était percé de fenêtres en tiers point : on peut en distinguer des restes, comme aussi des restes de deux larmiers, en se tenant dans le chœur de la chapelle.

La salle paraît avoir été couverte d'abord par un plafond. Des dalles funéraires, dressées maintenant contre les murs, étaient fixées dans son pavement, mais plusieurs provenaient manifestement d'ailleurs et aucune trace de sépulture n'a été retrouvée dans la chapelle même (2). Dans les parois existaient de petites niches qui paraissaient être contemporaines de la construction. Elles rappelaient les niches qui se retrouvent dans d'anciennes salles de malades et dortoirs.

La construction n'était pas étayée par des contreforts. Ceux qu'on y trouve maintenant sont l'œuvre de la restauration. Il a fallu les construire pour renforcer les maçonneries en mauvais état.

La salle que nous venons de décrire date de la première moitié du XIIIe siècle. Son orientation, ses hautes fenêtres et les niches de ses parois semblent indiquer que dès l'origine il servit de chapelle, sinon de salle de malades.

Quoi qu'il en soit, une grande arcade en tiers-point, aux angles chanfreinés, fut percée dans le mur de pignon est, dont

---

(1) Voir P. Van de Vyvere, *Audenaerde et ses monuments,* Audenarde 1913; *Audenaerdsche Mengelingen*, éd. L. van Lerberghe et J. Ronsse, t. IV, Audenarde, 1850, pp. 168 et suiv.; E. Van der Straeten, *Recherches sur les communautés religieuses d'Audenarde,* t. II, Audenarde, 1860, p. 53 et 95.

(2) Nous devons ce renseignement et plusieurs autres à M. l'architecte Vossaert, restaurateur du monument.

elle bouleverse les éléments architectoniques. Elle retombe sur des colonnes engagées, dont les socles enfouis sous le sol portent des bases en tore déprimé. Les chapiteaux, à un rang de crochets et avec tailloir octogonal, indiquent le XIII[e] siècle avancé ou la première moitié du XIV[e] siècle.

Dès cette époque on ajouta donc une annexe, vraisemblablement un chœur, à la salle rectangulaire. Toutefois les fondations de ce chœur primitif n'ont pas été retrouvées et, pour cette raison, l'architecte restaurateur préfère voir dans l'arcade un travail contemporain du chœur actuel, mais exécuté avec des matériaux de remploi.

Observons à ce sujet que l'arcade est beaucoup plus basse et moins élégante que le chœur.

Celui-ci fut construit au début du XV[e] siècle, comme nous l'apprend une inscription encastrée à l'extérieur dans une paroi de l'abside

† Ista capella erat incepta anno
Domini MCCCCIX° quarta mensis junii.

Le mot *capella* désigne ici le chœur seulement, à moins qu'il ne s'agisse à la fois de la construction du chœur et d'une mise en état de la nef.

En 1409 la construction du chœur Ste-Walburge était à peine terminée. Rien d'étonnant que nous trouvions dans le chœur de la chapelle de l'hôpital la même inspiration et peut-être une œuvre du même architecte.

Ce chœur a la même largeur que la nef. Il comprend une travée droite demeurée aveugle et une abside à cinq pans percée de fenêtres à trois formes. Sous celles-ci les arcs de décharge, que nous avons rencontrés aussi à Ste-Walburge, sont en segment de cercle. Le chœur fut couvert par une voûte en bardeaux, qui fut remplacée au XVII[e] siècle par une voûte construite. A la même époque un clocheton exagonal en pierre blanche fut élevé au-dessus du pignon est de la nef.

L'embrasure des fenêtres est ornée d'une colonnette avec chapiteau de forme allongée aux crochets peu saillants et tailloir polygonal. Les remplages sont modernes. Les contreforts n'ont qu'une épaisseur de bandes murales et retombent dans la plinthe du monument, comme au chœur de St-Jacques à Tournai.

Tandis que la nef de la chapelle nous intéresse surtout par son origine problématique, le chœur est un spécimen élégant de l'architecture scaldisienne à son déclin.

Notre-Dame de Pamele.

Par la silhouette élégante et son jet gracieux l'église de Notre-Dame de Pamele peut être rangée parmi les plus beaux édifices de la Belgique. Une inscription nous apprend qu'Arnould de Binche en commença la construction en 1234. Les travaux avancèrent lentement peut-être; toutefois l'église fut achevée en un laps de temps suffisamment court, pour que la conception de son premier architecte fût assez fidèlement suivie et qu'elle présentât une très belle unité. Il existe cependant une différence d'âge entre les diverses parties de l'église : les arcades ont partout le même profil, mais les triplets du transept et de la nef diffèrent de ceux du chœur, tandis que le triforium de la nef est différent de celui du transept et du chœur. Dans ces parties les arcatures retombent sur des colonnettes de type tournaisien, qui sont remplacées dans le triforium de la nef par des pilettes moulurées. D'autre part les chapiteaux des piles de la croisée sont identiques à ceux des colonnes du chœur. Ces divers détails montrent qu'il est difficile de distinguer dans l'église primitive de Pamele des époques de construction nettement distinctes, mais elles permettent d'affirmer que les travaux se sont poursuivis de l'est à l'ouest.

L'église était construite toute entière lorsque, dès la fin du XIIIe siècle, le croisillon nord du transept fut modifié et agrandi. En 1524 des chapelles, dont nous n'avons pas à parler ici, furent greffées sur le bas-côté sud de la nef.

La nef comprend quatre travées, le transept est en saillie d'une travée sur le bas-côté sud, de deux travées sur le bas-côté nord. Le chœur de deux travées se termine par une abside pentagonale et est entouré par une déambulatoire sans chapelles. Celui-ci est à signaler dans le plan de l'église, non pas qu'il soit propre à la région (on le retrouve dès le XIIIe siècle à Léau et à Walcourt), ni à l'époque (il se rencontre plus fréquemment à la fin du moyen âge), mais parce qu'on n'en retrouve pas d'autre exemple dans les édifices de style scaldisien : ainsi le déambulatoire de l'église St-Quentin à Tournai en diffère, parce qu'il dessert trois chapelles absidales; il appartient d'ailleurs à un remaniement opéré en 1464. Toutefois le plan du chœur de Notre-Dame de Pamele peut être rapproché jusqu'à un certain point, de celui des absides du transept de la cathédrale de Tournai.

L'église qui nous occupe était-elle destinée à recevoir des voûtes? Si l'on excepte les bas-côtés et peut-être la croisée du

transept, le fait n'est guère probable. Les collatéraux en effet ont des organes d'appui et de butée suffisamment robustes : contreforts et, dans le déambulatoire, colonnette engagée partant de fond. Ailleurs ces organes sont insuffisants. Les nervures des voûtes hautes actuelles sont reçues sur des colonnettes portées en encorbellement : dans la nef sur une console, dans le chœur sur le dai d'une niche. Il est vrai, le même fait se présente aussi à St-Martin d'Ypres (nef) et à St-Nicolas de Gand (chœur). Mais, par ailleurs, à Pamele les arcs-boutants font défaut et les contreforts, d'ailleurs de faible dimension, ne se retrouvent dans l'étage supérieur, qu'à la nef et au transept.

Cependant, peu après l'achèvement de l'église, la croisée du transept, puis le chœur (1) auront reçu leurs voûtes en maçonnerie ; plus tard, lorsque vers la fin du XIII[e] siècle le croisillon sud du transept fut remanié, on fit partir de fond les colonnettes destinées à recevoir les nervures et on étaya de solides contreforts cette partie de la construction. L'église d'Aardenburg en Zélande est un autre édifice de style scaldisien dont les bas-côtés seuls devaient être voutés. Là d'ailleurs les voûtes n'ont jamais été construites.

Les croisillons du transept et la nef de Notre-Dame de Pamele reçurent d'ailleurs des voûtes dans la suite. Leurs ogives, dont les amorces sont anciennes, ont une section prismatique et trahissent le XV[e] siècle. Il en est de même de la clef de voûte de la quatrième travée de la nef qui porte un écusson.

Les fenêtres de l'étage, abside exceptée, sont des triplets, compris sous un arc de décharge ou sous une arcade en plein cintre. Le même système se retrouve au chœur et au transept de St-Nicolas à Gand, et on peut citer également les fenêtres hautes du chœur de St-Martin à Ypres (2).

Notre-Dame de Pamele possède un système développé de chemins de ronde : un triforium, comme on en rencontre dans plusieurs édifices scaldisiens du XIII[e] siècle règne dans la nef, le transept et le chœur ; un second passage est ménagé dans l'épaisseur des maçonneries à l'extérieur et au niveau des fenêtres hautes. Le système n'a pas été maintenu dans la partie remaniée

---

(1) Les ogives de la croisée sont en pierre bleue. Les nervures des voûtes du chœur sont en pierre blanche.

(2) Dans l'église St-Jacques à Tournai, à Damme etc., on retrouve des triplets analogues.

du transept. Une disposition analogue, très développée également, se retrouve à St-Nicolas à Gand (1), à la nef de Notre-Dame à Courtrai et à St-Jacques à Tournai.

Un clocher surmonte la croisée du transept. Ses maçonneries passent du carré à l'octogone par un glacis qui émerge des toitures. L'étage octogonal est percé sur chaque face par une baie géminée qui rappelle les fenêtres des chœurs latéraux de Sainte-Walburge et trahit la même époque. La flèche en charpente est à huit pans et peu aiguë.

Le clocher de Notre-Dame de Pamele se retrouve, mais à plus petite échelle, dans un grand nombre d'églises flamandes de style scaldisien. C'est un clocher-type, si populaire en Flandre, qu'il fut parfois adopté, comme à Grammene, à Neder-Eename (on pourrait citer aussi St-Martin à Renaix), dans les tours de façade, alors qu'il convient avant tout aux tours établies sur la croisée.

Mentionnons aussi les deux tourelles qui flanquent la façade du croisillon nord du transept. C'est la façade la plus en vue, aussi l'architecte qui reconstruisit cette partie de l'église voulut-il l'animer au moyen de ces tourelles d'angle, dont le style scaldisien savait tirer un si heureux parti. Ces tourelles sont ici purement décoratives, construites sur plan circulaire au-dessus des contreforts d'angle. Leurs faces sont ornées de deux étages superposés d'arcatures en lancettes aiguës. Avant la restauration un seul étage existait.

Ailleurs les tourelles partent de fond et servent de cages d'escalier. A Notre-Dame de Pamele, comme dans certaines églises de Tournai (St-Nicolas, église détruite de St-Pierre, tour de St-Jacques) et à l'imitation peut-être des tourelles un peu plus anciennes de Sainte-Walburge, elles portent sur des contreforts. Elles n'ont pu servir à aucun usage pratique.

Comme l'église de Notre-Dame à Courtrai les chœurs de Sainte-Walburge à Audenarde et de St-Nicolas à Gand, l'église de Notre-Dame de Pamele a des corniches moulurées.

Les tailloirs des colonnettes sont carrées, mais on trouve des abaques circulaires près de la croisée, sous les retombées de la

(1) Le triforium du chœur et du transept de Notre-Dame de Pamele est à rapprocher de celui du chœur et du transept de St-Nicolas à Gand. Le triforium et les retombées des voûtes de la nef, rappellent ceux du transept et de la nef de Notre-Dame à Courtrai. Dans cette église comme à Notre-Dame de Pamele les galeries passent en plein milieu des fenêtres de façades.

dernière voûte de la nef, et des abaques polygonales aux retombées des voûtes du croisillon nord du transept.

Par son triforium, ses triplets, sa tour de croisée octogonale, les tourelles de sa façade nord, l'église de Notre-Dame de Pamele est un des types accomplis des églises de style scaldisien du XIII[e] siècle.

L'inscription qui la date fournit un excellent point de repaire pour l'architecture de la région de l'Escaut.

Notre-Dame à Deynze.

Au XII[me] siècle existait à Deynze une église consacrée à Notre-Dame dont il demeure certaines parties dans le transept actuel, notamment le croisillon sud.

Cette église était construite en moellons irréguliers. Elle avait un transept saillant dont les murs de pignon sont conservés. Ils ont été légèrement surélevés. On distingue encore dans le mur sud l'oreille de pignon primitive, taillée en quart de rond.

Le croisillon sud de ce transept s'ouvrait à l'est sur une absidiole semi-circulaire. Lors de la restauration (1905) l'arcade d'ouverture de l'absidiole et les fondations ont été retrouvés, mais on n'a pu mettre à jour aucun vestige de l'absidiole correspondante du croisillon nord (1). Là une fenêtre en arc brisé, sans moulures ni ébrasement, qui paraît dater du XIII[me] siècle, est percée dans la paroi de l'est. Cette paroi a peut-être été refaite à cette époque, car la fenêtre ne fut pas, semble-t-il, ouverte après coup. La fenêtre correspondante du croisillon sud date de la restauration.

Les croisillons de l'église romane recevaient sans doute un éclairage par leurs murs de pignon, mais toute trace de ces ajours a disparu, depuis le percement au XIV[me] siècle d'une grande fenêtre gothique dans les façades nord et sud du transept.

La reconstruction de l'église commença sans doute au début du XIV[me], ou vers la fin du XIII[me] siècle. On peut conjecturer qu'elle commença par le chœur et la croisée du transept, surmontée par une tour importante.

Celle-ci repose sur des piles à grands ressauts chanfreinés,

---

(1) Au témoignage de M. l'architecte Janssens. — A l'emplacement de l'absidiole sud s'élevait une sacristie très fruste couverte d'un berceau en briques. La panneresse des briques avait 30 cent. de longueur, dimension qui nous reporte au XIII[e] ou au XIV[e] siècle.

couronnées par une simple abaque. Elles ont quelque rapport avec les massifs, plus lourds encore, qui renforcent les supports de la tour de S. Nicolas à Gand.

La partie inférieure du clocher est couverte par une voûte dont les ogives se profilent en boudins. Elle a été renouvelée lors de la restauration de l'église et ses amorces seules sont anciennes. Sous la voûte et au-dessus des bras du transept est percé un *oculus*, souvenir de la tour-lanterne scaldisienne. L'étage était sans doute accessible du chœur au moyen d'une échelle mobile (1). La tourelle d'escalier qui flanque la tour au nord-ouest est une ajoute postérieure; elle était toute entière en briques avant la restauration.

La tour passe du carré à l'octogone par des trompes étagées (comme à Notre-Dame de Pamele et dans les autres tours de la région) couvertes par une toiture en demi-pavillon. Les importantes ouïes avaient un meneau central et un remplage en pierre blanche. Un larmier contourne les ouïes et les relie l'une à l'autre. Au bas de l'étage des cloches se voient de fausses gargouilles en très mauvais état; au haut de l'étage une corniche à modillons moulurés.

La corniche à modillons et le larmier continu se retrouvent à l'église de Laethem-Ste-Marie, dont la grosse tour octogonale rappelle celle de Notre-Dame à Deynze, tout en étant moins importante et sans doute un peu plus ancienne.

La tour de Deynze, malgré la forme des colonnettes qui ornent les pieds-droits de ses ouïes (2), paraît remonter au début du XIV[me], plutôt qu'à la fin du XIII[me] siècle. C'est l'impression que donnent les supports, les quelques restes de remplages en pierre blanche qui se remarquent dans les fenêtres de la tour, le profil du larmier et celui des modillons de la corniche.

L'âge de la tour détermine, semble-t-il, celui de la nef dont les supports extrêmes se confondent avec ceux de la croisée. La nef, pas plus que les bas-côtés, ne devait recevoir de voûte maçonnée. A l'étage elle est percée par des fenêtres à quatre formes, dont les remplages avaient disparu. Leurs pieds-droits sont flanqués à l'extérieur par une colonnette avec abaque circulaire et chapiteau à crochets. Un tore, sans brisure ni filet, contourne leur arc en tiers-point.

---

(1) Depuis la reconstruction du chœur au XIV[me] siècle (?).

(2) La base de ces colonnettes est un quart de rond en saillie sur le socle.

Les grandes arcades chanfreinées de la nef retombent sur des colonnes à tambours avec abaques octogonales et chapiteaux à crochets. Ces colonnes ont été reprises en sous-œuvre lors de la restauration. Leurs chapiteaux avaient été ravalés. Toutefois l'un ou l'autre des crochets anciens est demeuré, aux chapiteaux des colonnes engagées dans la façade.

La corniche de la nef porte sur des modillons, mais elle a été renouvelée toute entière. Par contre la corniche du chœur est simplement moulurée.

Il semble qu'au XIVme siècle l'architecture scaldisienne n'avait pas renoncé complètement à la corniche à modillons qu'elle employait à l'époque romane et au début de l'époque gothique (St-Quentin et la cathédrale de Tournai, Hérinnes, nef de St-Nicolas à Gand, etc.).

La façade principale est animée par deux importantes tourelles octogonales (1) que relie une coursière au bas de la grande fenêtre de l'ouest. Celle-ci est surmontée par un *oculus* destiné peut-être à éclairer les combles, mais compris aujourd'hui sous la voûte en bardeaux de la restauration.

La façade a été renouvelée complètement, et nous ignorons jusqu'à quel point les détails de ses parties moulurées correspondent à l'état primitif. L'architecte restaurateur a muni d'un filet les colonnettes et les tores de l'embrasure de la porte. Ce détail répond au style du XIVme siècle, alors que plusieurs autres éléments de la nef font d'abord l'impression d'être un peu plus anciennes.

L'auteur d'une notice publiée dans l'*Inventaire du Comité provincial des Monuments* (2) suppose que les bas-côtés actuels de l'église sont postérieurs à la nef. Cette hypothèse nous paraît vraisemblable. La nef actuelle était sans doute flanquée d'abord par des bas-côtés plus étroits, dont la largeur correspondait mieux aux arcades d'ouverture du transept. Le bas-côté sud, qui avait été reconstruit en briques (1637-1643), est moderne et ne peut fournir aucune donnée pour une étude archéologique. Mais quelques détails du bas-côté nord tranchent avec le style de la nef.

Ce bas-côté est renforcé par des contreforts et présentait vers l'extérieur une série de pignons qui ont été rétablis. Ses fenêtres,

---

(1) Leur forme octogonale et les larmiers qui les contournent, rappellent le XIVme siècle.

(2) *Inventaire archéologique de la Flandre Orientale*, fascicule IX.

ébrasées et sans moulures, avaient perdu leur remplage. Un larmier continu les relie et contourne leur arc en tiers-point.

Une porte caractéristique s'ouvre dans la seconde travée. Elle se distingue par son linteau en appareil à crossettes et par le boudin avec filets qui contourne son embrasure. Le linteau est soulagé par deux consoles renouvelées, ornées d'une tête. Le voussoir qui fait clef est une tête dont la sculpture est en mauvais état. Le filet de l'embrasure se prolonge sur les bases, détail caractéristique qui porte à croire que la porte et le bas-côté tout entier appartiennent à l'extrême fin du XIVme siècle.

Il faut croire que dans le courant du XIVme siècle on jugea que l'église était trop exiguë. Pour cette raison on aura renouvelé les bas-côtés, après que le chœur lui-même eut été repris sur un plan plus vaste.

Il ne reste qu'un seul vestige du chœur gothique primitif, à savoir le solin de sa toiture à angle aigu. Il se retrouve dans le mur de la tour à plusieurs mètres sous la toiture actuelle. Ce chœur était peut-être couvert en bardeaux, comme la nef et les croisillons du transept. Il fut remplacé dans le courant du XIVme siècle par l'élégant chœur actuel. Celui-ci comprend trois travées et une abside pentagonale. La première travée est aveugle, les suivantes sont ajourées par des lumières à trois formes, les fenêtres de l'abside sont à deux formes. Les fenêtres s'ébrasent vers l'intérieur; à l'extérieur une gorge peu importante orne l'angle de leur embrasure et un larmier continu les contourne et les relie entr'elles; meneaux et remplages sont l'œuvre du restaurateur.

Il ne demeurait des voûtes primitives du chœur que les sommiers (deux à l'entrée de l'abside étaient sculptés en têtes) (1) et les supports : colonnettes engagées en grès lédien. Les chapiteaux de colonnettes, œuvres d'artistes médiocres, dépendent de la sculpture tournaisienne : on y voit des feuilles d'eau, des crochets, une tige avec rosettes.

L'encadrement de la piscine du chœur était ravalé. Il était exécuté en pierre blanche, comme aussi sans doute les meneaux des fenêtres.

Les élégants contreforts s'élégissent au-dessus de la plinthe et au-dessus des larmiers des fenêtres. Ils s'amortissent en glacis à quelque distance de la corniche moulurée.

---

(1) Comme au XIIIme siècle aux voûtes de la croisée à Notre-Dame de Pamele et Eyne.

L'église Notre-Dame à Deynze est un spécimen des plus intéressants d'une église scaldisienne du XIVme siècle de moyenne grandeur (1).

Sa tour de croisée est le développement des petites tours de la région, comme sa façade, à deux tourelles octogonales est le développement des façades de l'époque précédente avec tourelles de plan circulaire. Le chœur peut être rapproché de celui de l'église St-Jacques à Tournai, le plus beau chœur scaldisien du XIVme siècle. Le caractère scaldisien s'y trouve conservé même dans les chapiteaux exécutés en pierre blanche (2).

Cathédrale St-Bavon, ancienne église St-Jean, à Gand.

Deux parties de cette église appartiennent au style scaldisien : la crypte et le chœur.

Parties anciennes de la crypte. La crypte s'étend sous toute la surface du chœur et de ses annexes : chapelles et déambulatoire. Tant s'en faut cependant qu'elle soit toute entière d'une venue.

La plus ancienne partie, celle qui mérite de fixer d'abord l'attention, correspond aux trois premières travées du chœur. Elle se compose de deux nefs couvertes de voûtes d'arêtes, dont les retombées extérieures portent alternativement sur des piles rectangulaires oblongues et sur des supports formés de trois colonnettes en enfilade surmontés par une plate-bande en guise de tailloir. Les retombées intérieures portent sur des colonnes monolithes, plantées dans l'axe de l'édifice.

Ces éléments de construction appartiennent évidemment à une crypte, plus ou moins enfoncée sous le sol dès l'origine et composée de la double nef médiane encore existante et de collatéraux, reconstruits plus tard, munis de baies d'éclairage.

Cette partie de la crypte fournit quelques indications sur l'église qui a précédé la cathédrale actuelle. Ce devait être un édifice assez vaste. Le chœur, moins large que le chœur actuel, comptait au moins trois travées et était muni de collatéraux. Ses piles, beaucoup moins puissantes que les piles du chœur actuel, portaient sur les supports rectangulaires oblongs de la crypte.

---

(1) A la vérité la preuve n'est pas faite complètement que la nef ne remonte pas au XIIIme siècle avancé.

(2) Voir sur l'église Notre-Dame à Deynze A. VAN DEN ABEELE, *Geschiedenis der stad Deynze*, Gand, 1865; A. VAN ASSCHE, *Monographie de l'église Notre-Dame à Deinze*, Gand.

La chronologie de cette partie de l'ancienne église souterraine est intéressante à établir et peut-être les rares textes qui se rapportent aux premières constructions de l'église St-Jean n'apportent-ils ici que de la confusion.

La *Vita* de St. Poppon (1) nous apprend que Lausus compagnon du saint reconstruisit l'église St-Jean. M. V^r Fris a soutenu que Lausus était l'architecte de l'église et que celle-ci fut consacrée en 1038 (2). Le fait important serait de savoir s'il existe quelque chose dans la crypte actuelle de l'œuvre de Lausus. Or rien ne paraît moins probable.

Un monument d'un style aussi avancé ne peut remonter à la première moitié, sinon au premier quart du XIme siècle.

En effet les voûtes de la partie ancienne de la crypte sont des voûtes d'arêtes, barlongues et bien construites : or on préférait des voûtes d'arêtes sur plan carré dans des constructions si anciennes (3).

En outre la forme variée des supports et leur disposition témoignent d'un art avancé qui n'est pas le fait des constructeurs de la première moitié du XIme siècle. Eux n'auraient pas imaginé cette savante alternance de colonnes isolées, de piles en rectangle allongé et de supports à trois colonnettes portant un seul tailloir. La disposition de ces piles de diverses espèces manifeste un parti-pris très ingénieux pour ménager l'accès de la lumière. Enfin, si les colonnettes et les colonnes de la crypte ancienne ont des fûts octogonaux qui ne trahissent pas leur âge, puisqu'on les retrouve au XIme siècle à Ste-Gertrude à Nivelles, il en est autrement des bases et des chapiteaux.

Les chapiteaux accusent les formes du style roman déjà avancé : on y retrouve, à côté du chapiteau cubique à deux godrons, le chapiteau avec crochets peu saillants sous les angles de l'abaque carrée, et le chapiteau dérivé du cubique avec volutes renversées sous les angles.

Ce sont là des formes assez simples qui ne sont pas antérieures à celles des chapiteaux de la nef de la cathédrale de Tournai. Or celle-ci ne remonte sûrement pas à la première moitié du XIme

---

(1) AA. SS. t. II, jan., Anvers, 1643.

(2) Dans le *Bulletin de la Société archéologique de Gand*, 1894, p. 325.

(3) Quicherat a fait observer des ressemblances entre les voûtes de la crypte de Nesle en Picardie, commencée en 1021, et la crypte de St-Bavon. Mais la vue de la crypte de Nesle publiée par C. Enlart, (*Manuel d'archéologie française*, t. I, 1902, p. 250) montre qu'il s'agit là d'une toute autre construction.

siècle (1). Elles rappellent les chapiteaux des colonnettes qui portent la voûte gothique au *lavacrum* du cloître de St-Bavon (2) et trahissent cette évolution vers la simplicité que M. Enlart retrouve dans la région picarde à partir de 1120 (3).

Les bases sont attiques, leurs tores sont assez dégagés, mais non déprimés, leur scotie est bien accusée. Les bases de l'épine centrale de colonnes sont pourvus de griffes. Dans la région picarde M. Enlart retrouve cet élément depuis le second quart du XIIme siècle (4). En Belgique il est fréquent aux approches de l'époque gothique.

Ces divers arguments nous permettront de conclure que le XIIme siècle était commencé, qu'il n'en était même plus à ses débuts, lorsque les travées anciennes de la crypte de St-Bavon furent construites.

Bientôt cependant l'édifice fut remanié par un travail en sous-œuvre. Celui-ci avait-il pour but de consolider les maçonneries? Nous ne possédons pas de données suffisantes pour résoudre la question. Le désir de laisser pénétrer plus de lumière n'était sans doute pas non plus étranger au remaniement.

En effet du côté sud les retombées des voûtes furent entamées et des colonnettes plus hautes d'un mètre environ remplacèrent les colonnettes primitives et furent haussées encore à l'aide de deux abaques de plan rectangulaire, superposées. Ces colonnettes nouvelles, de style gothique, ont des chapiteaux à corbeille évasée avec crochets développés sous les angles, des bases sans scotie avec tore inférieur aplati, formes qui nous reportent au début du XIIIme siècle.

On cite fréquemment l'année 1228 comme date de reconstruction de l'église St-Jean. A première vue on voudrait rattacher

---

(1) D'après un texte signalé par Mgr Voisin, la cathédrale de Tournai aurait été consacrée en 1066 (Voir LE MAISTRE-D'ANSTAING, *Recherches sur l'église cathédrale de Tournai*, p. 105). Sans vouloir ici discuter cette date, mentionnons seulement l'opinion de DEHIO (*Die Baukunst des Abendlandes*, t, I, p. 277), qui affirme que rien ne subsiste de l'église du XIme siècle et qui attribue la nef actuelle au milieu du XIIme.

(2) A. VAN LOKEREN, *Histoire de l'abbaye St. Bavon et de la crypte St. Jean*, Gand, 1855, à comparer pl. 35 et pl. 24; pour l'évolution des chapiteaux dans l'architecture scaldisienne voir A. DE LA GRANGE et L. CLOQUET, *Études sur l'art à Tournai*, t. I, Tournai, 1885, p. 15.

(3) *Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région picarde*, Amiens, 1895, p. 23.

(4) *Ouvrage cité*, p. 26.

à cette date le remaniement dont nous venons de parler. Cependant examinons d'abord si elle ne doit pas être rayée définitivement de de la chronologie de l'église.

Les archéologues modernes la reprennent au chroniqueur de la Flandre Meyerus (1). A l'année 1228 celui-ci mentionne l'institution du conseil des XXXIX, dont la magistrature fut reconnue en cette année par la comtesse Jeanne. Meyerus, en rendant hommage aux XXXIX, rappelle les grands travaux accomplis par eux dans le cours de leur existence. Mais parmi ces travaux plusieurs furent accomplis de longues années après 1228 et le chroniqueur n'attribue pas davantage à une année déterminée la reconstruction du chœur de l'église St-Jean, dont il fait honneur aux XXXIX. Sans aucun doute Meyerus fait allusion à la reconstruction de l'église, qui commença dit-on vers le dernier quart du XIII[me] siècle.

Cependant une chronique du XIV[me] siècle atteste que Gérard Vilain surnommé le Diable et sa femme firent construire « *deden maeken* » la crypte de l'église St-Jean en 1235 (2). Cette date nous reporte à l'époque de la construction de Notre-Dame de Pamele. S'il faut la retenir elle ne peut s'appliquer ni à la partie ancienne de la crypte, ni à son agrandissement, contemporain de la construction du chœur. Tout au plus pourrait-elle s'appliquer au remaniement dont quelques restes seulement : les colonnettes gothiques, nous sont conservés (3).

Par contre l'œuvre des XXXIX, dont il est question dans les chroniques, devait, d'après leur manière de parler, être considérable. Ce ne pouvait être rien moins que la construction du chœur de l'église que les chroniqueurs avaient encore sous les yeux. Peu importe d'ailleurs à quel degré d'achèvement les magistrats gantois ont pu eux-mêmes mener leur entreprise.

Reconstruction du chœur et de la crypte à la fin du XIII[me] siècle. Les historiens de la cathédrale St-Bavon affirment que la reconstruction du chœur commença en 1274 et M. le chanoine Van

---

(1) *Commentarii sive Annales rerum Flandricarum*, Anvers, 1531; voir aussi Jan van den Vivere, *Chronycke van Gent*, éd. de Potter, Gent, 1885, p. 3.

(2) Cité par F. de Potter, *Geschiedenis der stad Gent*, t. V, p. 307.

(3) Dans une séance du Congrès M. Fris nous a communiqué que le témoignage du chroniqueur attribuant à Gérard Vilain la reconstruction de la crypte de St Jean ne mérite aucune créance.

den Gheyn cite un extrait du compte qui mentionne la construction de l'église en 1353-1354 (1).

Le style de l'église et les pratiques de la construction du moyen âge ne s'opposent pas à ce que nous admettions ces deux dates. Ainsi le chœur de la cathédrale de Tournai fut commencé en 1242 et on en place l'achèvement en 1325. Or, l'architecture du chœur de St-Bavon est incontestablement plus avancée. D'ailleurs rien ne prouve que la consécration du chœur de St-Jean ait exactement correspondu à son achèvement.

Le chœur reconstruit comprend cinq travées, une abside à cinq pans et un déambulatoire sur lequel sont greffées des chapelles correspondantes aux travées et aux cinq côtés de l'abside.

Les travaux de la fin du XIIIme siècle nécessitèrent d'abord une reconstruction de la crypte. Son déambulatoire fut abattu pour permettre la construction des supports qui devaient recevoir les piles du chœur nouveau. Dans les premières travées ces supports voisinaient avec ceux qui portent les piles de l'église primitive. La crypte reçut aussi des chapelles, correspondantes à celles du chœur. Grâce à cette reconstruction ce fut la dernière en date et la plus vaste des cryptes de Belgique (2).

Il est difficile de distinguer sous le crépis qui les recouvre ce qu'il y a d'ancien dans ces substructions, en dehors des supports et des fenêtres. Les voûtes d'arêtes surbaissées, qui recouvrent en partie le déambulatoire de la crypte, retombent vers l'intérieur sur des piles carrées très massives, munies de forts dosserets qui reçoivent les doubleaux. Vers l'extérieur elles portent sur les murs de refends, séparant les chapelles latérales et munies également d'un dosseret. La forme de ces supports, chanfreinés et couronnés par une abaque, ne peut être antérieure au XIIIme siècle avancé. Il en est de même des baies d'éclairage, triplets redentés à l'embrasure chanfreinée.

Chapelles absidales. Cependant, dans la crypte comme dans l'église haute, l'œuvre des XXXIX ne comprenait, ni les chapelles absidales actuelles, ni les voûtes des parties correspondantes du

(1) Chanoine Van den Gheyn, *La cathédrale de Saint-Bavon*, Gand, 1902, p. 2 en note.

(2) La Flandre Orientale compte une seule autre crypte : à St-Hermès à Renaix, la seule de Belgique qui s'étend aussi sous le transept. A la fin du moyen âge elle fut prolongée sous le chœur agrandi.

déambulatoire. Toutefois les chapelles absidales furent amorcées dès l'époque de la construction du chœur actuel. On peut s'en convaincre dans la chapelle méridionale, attenante à la dernière chapelle ouverte sur les travées droites : le piédroit occidental de son arcade d'entrée et de sa première fenêtre ont un profil et une colonnette avec chapiteau à crochets qui se retrouvent identiques dans les chapelles précédentes. Partout ailleurs dans les cinq chapelles absidales les profils et les colonnettes accusent une époque moins ancienne.

Ceci est un fait important à noter : l'architecte qui reconstruisit le chœur à la fin du XIII[e] siècle avait donc amorcé des chapelles absidales plus développées que celles de la cathédrale de Tournai, de Notre-Dame à Bruges, de St-Nicolas à Gand, de Sainte-Walburge à Furnes : celles-ci en effet ne sont qu'un élargissement de déambulatoire, tandis que les chapelles prévues à la cathédrale de St-Bavon devaient être indépendantes de celui-ci.

Les chapelles ne furent peut-être exécutées que plus tard (1) : ce fait n'est pas unique en son genre. A Malines l'abside de la cathédrale, l'abside et les chapelles rayonnantes de Notre-Dame au-delà de la Dyle sont postérieures aux travées droites du chœur de ces églises. A St-Amand de Gheel l'abside demeure dépourvue jusqu'aujourd'hui de déambulatoire et de chapelles absidales.

Les textes connus ne permettent pas, semble-t-il, de déterminer l'âge des chapelles. Un document cité en la matière par les historiens de St-Bavon et daté du 17 juin 1405, parle seulement de remplages et de meneaux en pierre blanche à exécuter à quelques fenêtres du chœur (2).

Cependant, à juger d'après les détails d'architecture les chapelles absidales paraissent dater de la première moitié, sinon du début du XV[e] siècle. Nous n'y retrouvons pas, il est vrai, les formes et les moulures délicates de l'abside de Sainte-Walburge à Audenarde, mais on n'y voit pas davantage les formes du style flamboyant, telles qu'elles se manifestent en Flandre durant la seconde et parfois dès la première moitié du XV[e] siècle.

---

(1) Toutefois l'acte par lequel Josse Vyt fonde une messe dans l'une de ces chapelles érigée par lui, parle de reconstruction « *van* nieuw *hebben doen maecken* ».

(2) de Potter, *volume cité*, p. 307 : meneaux en pierre de Bruxelles, remplages en pierre d'Avesnes.

La flamme se dessine timidement dans les remplages des fenêtres des chapelles septentrionales, les seules qui aient reçu des remplages (1). Les nervures des voûtes sont munies d'un boudin, dont le filet se prolonge sur les colonnettes engagées et se dessine même sur les bases (2). Beaucoup de colonnettes sont dépourvues de chapiteaux et les piles isolées à l'entrée de la chapelle de la Vierge (ou du S. Sacrement) rappellent déjà les piles nervées du XVe siècle. Quelques grosses colonnettes dans l'embrasure des fenêtres, ou sous les retombées des nervures, ont un chapiteau à crochets épanouis, comme le conserve l'école scaldisienne jusqu'au XVe siècle, alors que l'école brabançonne employait le chapiteau à feuilles de chou ondulées. D'ailleurs dans la crypte, à l'entrée de la chapelle du fond, on trouve des chapiteaux brabançons de l'espèce, exécutés d'ailleurs en pierre blanche, alors que tous les chapiteaux à crochets de la cathédrale sont en pierre bleue.

Notes sur l'architecture du chœur. Le chœur reconstruit ne reçut qu'au XVIIe siècle sa voûte haute maçonnée. Les premiers architectes n'ont pas prévu celle-ci, lorsqu'ils construisirent les murs gouttereaux de l'édifice : dans les parties basses ils avaient préparé l'assiette des culées contre lesquels seraient venus buter les arcs-boutants, mais dans les parties hautes ils ne se préoccupèrent même plus de préparer l'amorce de ceux-ci. Les mécomptes à la cathédrale de Tournai, dont les organes d'appui et de butée avaient été trouvés insuffisants, les avaient peut-être effrayés.

Quoi qu'il en soit, c'est un fait anormal, qu'un édifice important du XIVe siècle, comme le chœur de St-Bavon, fut destiné à être couvert en charpente.

Les nervures des voûtes en bardeau et les entraits devaient aboutir à de fortes colonnettes engagées. Les chapiteaux de celles-ci furent ravalés plus tard, lorsqu'on établit, quelques assises plus haut, des consoles, chapiteaux en pierre blanche, destinées à recevoir les nervures des voûtes du XVIIe siècle.

Par contre le déambulatoire et les chapelles reçurent des des voûtes en maçonnerie dès leur origine. Leurs voûtains sont en briques, comme aussi les parties en surplomb des voûtes recouvrant

(1) Un de ces remplages accuse d'ailleurs des formes beaucoup plus récentes.

(2) Le même détail se retrouve dès le XIVe (?) siècle à une porte de l'église Notre-Dame à Deynze.

les chapelles latérales. Ces voûtes sont des berceaux brisés comme on en rencontre aussi à l'église St-Nicolas à Gand. C'est un exemple de l'emploi tardif d'une technique qui remonte à l'époque romane, mais qui n'avait pas été en usage en Belgique.

Les piles du chœur, noyau cylindrique cantoné par quatre colonnettes, reproduisent le support-type des cathédrales françaises du XIII[e] siècle. On le retrouve en Belgique au chœur de Notre-Dame de Courtrai, autre monument de style scaldisien.

Remarquons à ce propos que la règle, d'après laquelle les édifices belges emploient des colonnes monocylindriques comme supports, ne doit pas être appliquée aux grandes églises scaldisiennes du XIII[e] et du XIV[e] siècle (1).

Les fenestrages du triforium sont composées d'arcatures en tiers-point, géminées et trilobées, exécutées en partie en pierre blanche. Ce triforium ne se trouve identique dans aucune autre église scaldisienne. Il n'a pas d'ajours sur le dehors comme le triforium du chœur de Notre-Dame à Tournai. A la différence de celui-ci, ses meneaux principaux seuls sont munis de chapiteaux. A l'extérieur les fenêtres hautes du chœur de St-Bavon sont dépourvus de gables, autre élément qui donne un aspect plus riche à la cathédrale de Tournai et qui existait dans les bas-côtés du chœur de St-Bavon et de l'église St-Nicolas à Gand.

L'extérieur de la cathédrale St-Bavon, malgré de vastes dimensions, ne répond d'ailleurs aucunément à la beauté de l'intérieur de cette remarquable église.

***

Certains doutes ayant été manifestés durant le *Congrès d'archéologie* touchant l'ancienneté des voûtes du déambulatoire et des chapelles du chœur de St-Bavon, nous croyons utile de communiquer ici le résultat d'observations nouvelles, faites sur ce point spécial en commun avec M. l'architecte Mortier.

Bas-côté sud du chœur et chapelles correspondantes. Les voûtains du déambulatoire sont construits avec des briques plus grandes et par conséquent plus anciennes que ceux des parties absidales. A l'intrados elles se présentent en panneresse, les voûtes n'ayant qu'une demi brique d'épaisseur.

---

(1) Cathédrale de Tournai, St-Nicolas à Gand, etc.

Les nervures sont en pierre de Tournai à leur naissance. Là les joints correspondent avec ceux des grandes arcades, dont elles sont par conséquent contemporains. Plus haut elles sont en pierre blanche, mais la pierre blanche fut employée aussi dans le triforium, contemporain des murs gouttereaux.

Les nervures se profilent en boudin avec filet. Les clefs sont feuillagées (deux têtes feuillagées); deux d'entr'elles ou davantage ont le caractère du début du XIVe siècle. Les doubleaux sont en arc brisé d'un tracé très correct.

Les voûtes des chapelles correspondantes au bas-côté sud du chœur sont construites avec les mêmes briques que les voûtes de celui-ci.

On peut conclure de ces données que les voûtes en question sont contemporaines de la construction et datent de la fin du XIIIe ou de la première moitié du XIVe siècle.

Toutefois il est aisé de voir que la voûte de la première travée a été en grande partie renouvelée.

Bas-côté nord du chœur. Ici les voûtes diffèrent notablement de celles du bas-côté sud.

Les briques, de plus petite dimension, se présentent en boutisse et par conséquent les voûtes ont une brique d'épaisseur.

Les nervures sont tout entières en pierre blanche et sont indépendantes des sommiers et des grandes arcades.

Leur profil est sans doute le même qu'au côté sud, mais leur section semble être plus forte.

Une seule clef est bien visible : disque avec petit ornement sans feuillage.

Les doubleaux, au delà de quelques assises verticales, sont en arc brisé surbaissé.

Il résulte de ces faits que les voûtes de ces parties ont été reconstruites au XVe, XVIe ou XVIIe siècle.

Travées et chapelles absidales : celles-ci, nous l'avons vu, ont été construites au début du XVe siècle. Les voûtes, à part une réfection ou autre, leur sont contemporaines : les observations ci-après en donnent la preuve.

Les voûtains de ces parties sont construits, comme nous l'avons dit, avec des briques plus petites que celles employées dans les travées droites du côté sud. Les nervures sont plus fortes que celles de ces travées, qui leur sont antérieures.

Les doubleaux et les amorces des ogives sont en pierre bleue,

mais ils sont indépendants des piles du chœur sur lesquelles elles retombent, par contre ils reproduisent fidèlement les profils des piles nervées qui les reçoivent du côté des chapelles absidales. Elles sont donc contemporaines de celles-ci.

La clef de voûte de la chapelle des Van Eyck, première du côté sud, et de la travée correspondante du déambulatoire, est armoriée (1); les autres clefs portent un agneau ou une figure de faible relief, dans un cercle circonscrit par un filet. Les mêmes clefs se retrouvent dans la partie de la sacristie qui fut construite au début du XVe siècle.

Cependant, on se demande à première vue si les irrégularités dans le tracé des ogives des voûtes absidales, ne manifestent pas une exécution postérieure de celles-ci. En réalité ces irrégularités prouvent une erreur de tracé et un repentir, et non une reprise postérieure. En suivant le tracé primitif certaines ogives auraient manqué de flèche suffisante et auraient abouti trop bas, sans rejoindre la clef de voûte. Par suite, non loin des sommiers, il a fallu modifier la direction de certaines nervures et les appareilleurs, pour atténuer leur faute, ont inserré à l'endroit où la correction se fait, une abaque en forme de base renversée.

---

(1) Les armoiries des Vijt se retrouvent à la fois sur la clef de voûte de leur chapelle et sur celle de la travée voisine du déambulatoire. Cette travée a donc aussi été reconstruite par Josse Vijt et dépendait de sa chapelle. Ce fait n'est pas unique en son genre : en 1433 le chapître de l'église Saint-Pierre à Louvain cédait à la confrérie du S. Sacrement deux chapelles rayonnantes et deux travées voisines du déambulatoire. Voir Van Even, *Louvain dans le passé et dans le présent* Louvain, 1895, p. 326, note 1.

Enquête sur les dalles, lames de cuivre et autres monuments funéraires provenant d'ateliers de tombiers gantois. XIV-XVIe siècle. — *D'après les documents d'archives.*

par V. VANDER HAEGHEN.

Si nos anciens monuments funéraires sont en général connus, on ne les a guère étudiés d'une manière systématique et dans leur ensemble au point de vue de l'art. Et cependant quelle source précieuse pour l'histoire de la sculpture que ces nombreuses œuvres, presque toujours soigneusement datées. Le Dr Hans Börger (1) nous a fait connaître le développement chronologique et les divers caractères que présente l'art des dalles sépulcrales, pendant une période de deux siècles, jusqu'au début de la Renaissance, dans la région du Main, c'est-à-dire à Francfort, Mayence, Bamberg, Wurzburg, etc.

Un travail analogue — mutatis mutandis — pourrait certes se faire pour notre vallée de l'Escaut, où existent des spécimens remarquables remontant au XIIIe et même au XIIe siècle. En tout cas des recherches sur les divers ateliers d'où sont sortis les dalles, lames de cuivre et autres monuments funéraires, constituent une utile contribution à cette étude.

Chose curieuse, à lire les Mémoires du chevalier Charles Diericx, on croirait que la ville de Gand n'entrait pas en ligne de compte pour la production d'œuvres de ce genre. « Je n'ai trouvé « dans nos anciens registres, dit-il, qu'un seul contrat (13 avril « 1445, 1446 n. st.) relatif à la sculpture d'une pierre sépulcrale : « l'artiste qui entreprit cet ouvrage était nommé Jean de Meyere (2) ».

L'historien gantois, qui écrivait d'ailleurs à une époque où nos archives étaient encore presque inexplorées, se trompait

---

(1) *Graben denkmäler im Maingebiet vom Anfang des XIV jarhunderts bis zum Eintritt des Renaissance.* Leipzig, W. HIERSEMANN, 1907 — 78 pages de texte, 33 reproductions de tombes en 28 planches.

(2) *Mémoires sur la ville de Gand*, t. II (Gand, 1815) p. 339.

étrangement : Gand figure en réalité à un rang éminent dans cette importante branche de la plastique du moyen âge; plusieurs de ses ateliers même paraissent avoir été renommés en leur temps.

*
* *

Les tombiers ou tailleurs de dalles *(zarchauwers)* faisaient partie de la corporation des maçons et tailleurs de pierres.

Vers le milieu du XVe siècle la dénomination générale de tailleur de pierres *(steenhauwere)* prévalut, même pour les tombiers. En obtenant la maîtrise dans sa corporation, le tailleur de pierres, acquérait le droit de travailler la pierre de toute manière et même d'y façonner des « images ». Il se distinguait du sculpteur *(beeldemaker, beeldesnydere)*, qui, lui, appartenait à une corporation différente, avec les peintres. Le privilège du sculpteur consistait à tailler et à sculpter, tant sur pierre que sur bois, « toute image qu'on peut porter » (1). Toutefois le même artiste pouvait être affilié en même temps aux deux corporations.

Au XVIIe siècle, il y eut dans la corporation des peintres et sculpteurs une section spéciale réservée aux tailleurs de pierres.

*
* *

Dès le XIVe siècle on peut relever dans les registres scabinaux des noms pour les diverses catégories dont nous venons de parler. Outre (2) Jan de Meyere, Jan Heebins, Wouter Martins, dont nous parlerons plus loin : Lieven van Ghend, *zarchauwere*, 1354; Jan van der Crusen, *steenhauwere*, décédé en 1356 ou 1357; Gillis van der Crusen, *steenhauwere*, 1355; Jan van der Hecken, *zarchauwere*, 1369; Jan Boudin, *steenhauwere*, 1375; Jan de Tolnere, *beeldemakere*, *beelgescivere*, 1358; Jan van Vinderhoute, *beeldesnidere*, 1377; Jacop Bette, *beeldesnidere*, *beeldemakere*, 1377; Bloc Pauwelsone, *beeldemakere*, 1398; Jan Bloc, *beeldesnidere*, 1399.

*
* *

---

(1) Houwen ende snidene in houte ende in steene alle manieren van ronden beelden die men draghen mochte. (Sentence du 20 octobre 1401).

(2) Outre aussi tous les tailleurs de pierres (*steenhouwers*, *houwers*, *bickelers*) mentionnés, le plus souvent avec les maçons, à propos des travaux de la ville, dans les comptes communaux depuis le premier quart du XIVe siècle. Ainsi pour la période 1321-1324 : J. Bourgoys, Stevin Cornute, Jan van Merren, J. van Ghavere, Coline van Autoenien, Stevin van Autoenien, J. van Autoenien.

Atelier des De Meyere.

Jan I de Meyere est cité fréquemment comme *zarchauwer* (parfois comme *steenhauwere*) dès 1351. Il mourut avant le 17 juillet 1382, laissant un fils en bas âge portant le même prénom.

Jan II de Meyere, cité comme orphelin mineur sous le prénom de Annekin en 1382 et en 1390, était établi comme *zarchauwer*, probablement depuis plusieurs années déjà, quand en 1407 il reconnaît devoir une somme de 2 livres 15 sc. gr., à Thomas Myensone, et l'année suivante, à Jan Hustin, 120 *Vranken*, pour achat de pierres et dalles. Par acte du 5 février 1414 (1415 n. st.) il acheta, pour la somme importante de 40 livres de gros, une maison avec dépendances, rue Basse au coin de la *Saystrate*. Parmi les garants figurait maître Simon van Assche (1).

Par acte du 6 septembre 1418, J. de Meyere prit comme apprenti, auquel il s'engageait à enseigner le métier de tailleur de dalles pendant huit ans, Hughe Goethals, fils de Gilles, lequel s'établit pour son propre compte quelques années plus tard. En 1428 il eut encore comme apprenti Claykin de Brune. Jan II de Meyere fut élu doyen de sa corporation en 1420 et en 1421. Il mourut en 1426 ; sa veuve Barbe Quisthout est mentionnée dans un acte du 31 août 1426, en même temps que le fils mineur, Jan.

Jan III de Meyere, fils de Jan II, mentionné comme mineur à la mort de son père en 1426, était majeur avant 1430. Il épousa Marguerite Marpents ou Van Marpent et est encore cité en 1449.

Inventaire des documents, tous en flamand, relatifs à la production de cet atelier.

1378-79. — Jan de Meyere a entrepris pour messire Van Sevenberghe, de fournir en l'église des Jacobins à Anvers, une dalle entourée d'une bordure en laiton et sur laquelle gisent deux femmes (2).

1412-10 novembre. — Jan de Meyere a promis de placer en l'église Saint-Jean (à Gand) la dalle que Lievin van den Holle a fait faire pour la tombe de Willem van Ravescoet.

---

(1) Simon Van Assche, maître de la corporation des maçons et tailleurs de pierres de Gand, cité de 1413 à 1427, travailla à l'église Saint-Martin à Courtrai dès 1413 et à la maison communale de la même ville en 1417-1418; il fit en 1425-1426 les plans de la halle aux draps de Gand. Simon Van Assche, qui traçait des modèles de pierres sculptées, aura entrepris, lui aussi, pensons-nous, des monuments funéraires.

(2) D'après E. de Busscher. *Biographie nationale de Belgique*, tome V. col. 559.

1416 (juin). — Bonifacius Trabuhier, transfère la somme de 6 livres 10 sc. gr. que lui doit Jan Ydiers le jeune. à Jan de Meyere, tombier, pour une dalle à livrer à Dombourg, près de Middelburg. — Jan de Meyere remettra 6 florins à la gilde Saint-Georges à Gand pour éteindre la dette mortuaire du dit Bonifacius.

1416, 13 octobre. — Harent van Audeghem reconnaît devoir à Jan de Meyere, tombier, la somme de 8 livres de gros pour les dalles placées à l'église de Saint-Bavon.

1417, 3 septembre. — Jan de Meyere reconnaît devoir livrer au seigneur d'Axele, 1 1/2 verge de pavement en pierre bleue, comme il a fait à l'église d'Axele.

1418, 17 avril. — Jan de Meyere, tombier, reconnaît avoir vendu à Simon de Formelis (1) une dalle de 10 pieds de long sur 5 pieds de large recouverte de laiton, destinée à la tombe de madame de Lovendeghem dans le chœur de l'église Saint-Michel, à Gand.

Le tombier s'est engagé à y représenter une statue ainsi que les armoiries dont le dessin lui sera fourni; le tout semblable à la dalle qui recouvre la tombe du maître Jan Daens, devant l'autel de saint Nicolas en la même église Saint-Michel.

Prix : 14 livres de gros, dont 9 ont été remises par Gheerard de Munte.

1418, 18 septembre. — Jan de Meyere, tombier, a promis à Liévin Goethals de livrer pour Philippe van Everinghen, une pierre tombale, conformément aux conditions d'un contrat.

1423, 8 mai. — Jan de Meyere s'engage à livrer à l'abbesse d'Oost-Eecloo une dalle de 9 pieds de long et de 5 de large, sur laquelle seront sculptés deux gisants avec leurs tabernacles; les mains et les figures en pierre blanche de Lyon. L'inscription à placer en bordure sera fournie par écrit.

1423, 12 octobre. — Jan de Meyere a entrepris de livrer à l'église Saint-Jean (à Gand) une dalle portant l'effigie de Loonis van der Moure et de sa femme Kateline Ser Sanders, d'après le modèle de la dalle de Willem van Ravenscot (2). — L. van der Moure sera représenté avec ses armes et son timbre, comme l'effigie de Daniel van den Holle qui se trouve dans la même église devant saint Corneille. — Kateline Ser Sanders figurera en long manteau, les manches ouvertes, telles qu'elle avait l'habitude de se vêtir. — La bordure en laiton, comme à la tombe de Bloc van Steelant, portera 8 écussons et l'inscription commémorative.— Prix : 11 livres 10 escal. de gros.

1424 (1423 v. st.) 14 avril. — Jan van der Scaghe reconnaît devoir à Jan de Meyere, tombier, la somme de 4 liv. gr. pour achat d'une pierre tombale.

1424, 16 mai. — Jan de Meyere s'engage envers madame Van der Moere et le prêtre Kerstoffel Yserman, à fournir à Zuutdorpe une tombe pour feu messire Gheeraerd de Ghistelle et la dite dame, sa femme.

---

(1) Président du Conseil de Flandre en 1419.

(2) Voir : 1412, 10 novembre.

Le monument aura 3 pieds de haut, non compris les statues et les tabernacles couchés au-dessus.

La dalle supérieure, en bonne pierre de Tournai, aura 9 1/2 pieds de long sur 5 1/2 de large et une épaisseur de 6 pouces. Sur le chanfrein, l'inscription commémorative. Deux personnages de six pieds de long, en pierre blanche, s'allongeront sur des oreillers, comme à la tombe de Vranke van Holle, mais en plus grandes dimensions. Le sculpteur fera de son mieux particulièrement pour la statue de Monsieur, qui sera revêtu de sa cotte de mailles, ayant à ces pieds un lion. Madame indiquera ultérieurement la coiffure de son effigie, qui sera à chape royale ; un petit chien à ses pieds.

Faces latérales en pierre bleue. Sur chacun des grands côtés, sous des arcatures, 8 figurants tenant chacun un écusson. Sur l'une des petites faces, le *Couronnement* [de la Vierge], et agenouillés, de part et d'autre, Monsieur et Madame; sur la face opposée le *jugement dernier*, avec d'un côté la sainte Vierge et de l'autre saint Jean. Le tout ayant un relief de 6 pouces.

La dite dame, ou le prêtre en son nom, fera *peindre* la tombe à ses frais.

La tombe devra être livrée à Zuutdorpe, à la Saint-Bavon (1 octobre) 1425. — Prix : 32 livres 10 escal. de gros.

Chariots et chevaux pour le transport depuis Gand seront fournis à l'entrepreneur.

1430, 26 mai. — Jan de Meyere reconnaît avoir promis à Jehanne Caute, veuve de Jacop Volcx, de livrer en l'église de Dunkerque, une pierre tombale semblable à celle vendue à Jan Leyn.

1433, 28 mai. — Jan de Meyere reconnaît envers noble seigneur Jan de Ghistele avoir entrepris de faire une tombe, à livrer en l'église de Zuutdorpe, haute et large comme celle qui dans le chœur de la même église recouvre la sépulture de Gheraerd de Ghistele et de sa femme, dame Van der Moere.

Personnages gisants; aux pieds de l'homme, un lion et un chien; aux pieds de la femme, deux petits chiens. — Sur les faces latérales, 8 pleurants tenant chacun un écu. A la face Est, le *Couronnement de la Vierge*; Jan agenouillé d'un côté, avec saint Georges; sa femme agenouillée, avec sainte Catherine, de l'autre côté. A la face Ouest, le *Jugement dernier*, Jan agenouillé, avec saint Jean Baptiste, d'un côté; sa femme agenouillée, avec sainte Marguerite, de l'autre. — Inscription en bordure. — Prix : 24 livres de gros.

Le même tombier a entrepris de livrer un tableau en laiton avec inscription, à fixer sur une pierre bleue, à raison de 9 esc. gr. le pied carré.

1435, 16 novembre. — Les échevins condamnent Jan de Meyere à livrer à Jan Everwin la pierre qu'il avait entrepris de placer à la maison des bateliers.

1435, 13 décembre. — Jan de Meyere reconnaît avoir promis à Jan van der Zype de livrer une dalle de 9 pieds de long sur 5 de large environ. Aux coins d'un encadrement en laiton, les 4 évangélistes.

Couchée au milieu de la pierre, l'effigie d'un personnage en vêtements de prêtre, le tout de cuivre. Au-dessus de la tête, deux anges, également de cuivre, tenant un écusson aux armes. — Prix : 7 livres 10 esc. gr.

1440 (1439 v. st.) 25 février. — Jan de Meyere promet de livrer la pierre qu'il s'est engagé antérieurement à fournir à l'église de Dooreseele, conformé-

ment au contrat entre lui, d'une part, Clays van den Zickelen et Roegier Everwyn, d'autre part.

1443, 26 juin. — Jan de Meyere reconnaît avoir promis aux exécuteurs testamentaires de maître Jan van den Eede de terminer et livrer la tombe, avec dalle, lame de laiton et tableau, qu'il a entreprise.

1446 (1445 v. st.) 13 avril. — Jan de Meyere reconnaît avoir entrepris de façonner pour maître Monfrant Alarts une bonne dalle funéraire en pierre d'Antoing longue de 8 pieds et large de 4 1/2, munie d'une bordure en bon laiton, de 4 pouces de large avec des médaillons pour les armoiries et les 4 évangélistes (1).

Le dit De Meyere fournira en outre un tableau en laiton, de 2 pieds de haut sur 1 1/2 de large, donnant l'effigie de la dame décédée, et ce conformément au projet.

La livraison se fera en l'église de Capryke. — Prix : 5 livres 10 esc. gr.

1449, 15 juin. — Jan de Meyere reconnaît avoir entrepris de façonner pour Andries Mulen, à Roulers, une pierre tombale de 7 pieds de long sur 4 de large, dans le genre de celle de Ghiselbrecht s'Ammans; à livrer sur chariot à Gand.

Atelier des Heebins (Eebins).

Le nom de Jan Heebins se rencontre dans les registres scabinaux dès 1388. De 1402 à 1411, il fut géomètre-arpenteur juré de la ville. En 1406, l'abbé de Tronchiennes le chargea de faire deux voûtes croisées dont les clefs devaient porter, l'une l'image de sainte Barbe, avec un prélat à genoux, et l'autre celle de saint Gérulfe, avec deux ou trois moines agenouillés. Par acte du 13 août 1410, Jan Heebins (Eebins) entreprit, avec Gillis van den Damme, l'important travail d'achèvement de la porte de la ville, avec tour et pont levis, dite de Saint-Liévin ; une niche pour la statue de ce saint devait y être construite.

Jan Heebins mourut en 1411; ses fils, Arent et Willem, et ses petits fils, Jan et Jacob, continuèrent à faire partie de la corporation des tailleurs de pierres; ils travaillèrent notamment aux divers palais que Philippe le Bon possédait à Gand (Comptes 1422-1429).

[Circa 1400]. — Les proviseurs de l'hospice Saint-Jacques au Nieuwland à Gand, déclarent avoir commandé à maître Jan Eebins, en l'honneur de Dieu et du grand saint Jacques, une croix qu'il s'est engagé à exécuter en pierre blanche de Brabant, et ce conformément au projet remis par lui. — La partie principale de la croix sera traversée par une tige de fer, fixée au moyen de plomb.

---

(1) Document publié, inexactement, par Ch. Diericx, *Mémoires sur la ville de Gand*, t. II (1815) p. 339.

Cette croix sera érigée *ten Schreiboome, buten sente Pieters.* (1) Prix : 10 livres de gros.

(A l'acte est joint le projet (*beweerp*) de la croix, dessiné sur un papier long de 0.85 et large de 0.29 centimètres : croix grecque dont chaque branche, fleuronnée, porte une coquille de pèlerin ; au centre, dans une niche gothique, l'image de saint Jacques ; de chaque côté, un pèlerin agenouillé. — La branche inférieure de la croix est fixée sur un montant en forme de pilier sur plan carré, comprenant un piédestal, un fût et une corniche ; le fût est divisé en cinq étages ayant chacun deux arcatures trilobées).

On peut, semble-t-il, ranger parmi les œuvres de l'atelier Heebins le monument funéraire de Jan de la Kethulle, conseiller de Philppe le Bon, décédé le 26 août 1433, et qui avait épousé Elisabeth Heebins, fille de Jan.

Sur cette tombe, qui se trouvait en l'église des Dominicains à Gand, étaient allongés deux personnages.

Atelier de Wouter Martins.

Tailleur de pierres, maçon et architecte à Gand, 1398, il fut le principal adjudicataire de la célèbre grande Boucherie, construite de 1408 et 1417 d'après les plans de Gilles de Sutter. Wouter (Gauthier) Martins est connu aussi par la construction de la chapelle Saint-Georges élevée en 1412 dans le cimetière de l'église Saint-Nicolas. C'est lui aussi qui bâtit la massive porte de Termonde dans la seigneurie de Saint-Bavon-lez-Gand.

Comme tombier, nous ne le connaissons que par l'acte suivant :

1417, 14 juin. — Maître Wouter Martins a entrepris de faire pour madame de Somerghem une tombe à placer dans le chœur, devant le grand autel, en l'église de Somerghem. Cette tombe s'élèvera de 4 pieds au-dessus du sol et sera ornée des 14 écussons taillés en relief du conseiller Philippe de Somerghem et de madame son épouse. Longueur : 8 1/3 pieds gantois, largeur : 5 pieds.

Seront sculptés dans la même pierre, trois gisants ayant un relief de 4 pouces au plus. Le blason du dit seigneur entre deux anges. Le tout en pierre d'Antoing convenablement polie. Les frais de peinture ne seront pas à charge du tombier.

Prix : 10 livres de gros tournois (outre ce que l'artiste a déja reçu).

Atelier de Jueris Drabbe.

Jueris (Georges) Drabbe, fils de Simon et de Kateline Uten Meerham, perdit sa mère en 1411. Son tuteur le fit entrer en 1417 dans la corporation des maçons et tailleurs de pierres, où il fut élu juré, en 1429, 1433, 1436 et doyen en 1442. Il eut comme apprenti en 1428 son demi-frère, Laurent Drabbe. Jueris Drabbe

(1) Sur le projet est inscrit : *Buten der Pedercelle poerte sente Pieters.* — « Schreiboom », l'arbre des pleurs, lieu dit, non loin du gibet de la seigneurie de Saint-Pierre.

se fit connaître par la construction de la tour de l'église Saint-Eloy à Vosselaere, en pierre blanche de Brabant, entreprise le 21 août 1448, au prix de cent livres de gros.

Par acte du 8 juillet 1436, Jean Drabbe se chargea de livrer à Roeland van Vaernewyk une croix de pierre. Le monument comprend une base en pierre de trois marches; le pilier, de sept pieds de haut, sera surmonté d'une croix portant sur l'une des faces un crucifix, sur l'autre une inscription.

Atelier des Goethals.

Nous avons rencontré, en 1418, dans la maison de Jan II de Meyere, en qualité d'apprenti, Hughe Goethals, fils de Gilles. A ce moment il s'appelait encore le petit Hughe (Huugskin) et se présentait avec un tuteur. L'atelier de Hughe Goethals, qui devint très important, est surtout connu de 1426 à 1458. Un tombier des mêmes nom et prénom est encore cité en 1469, en même temps que son fils appelé Huugskin. Le métier fut ensuite continué par d'autres membres de la famille Goethals, qui eut plusieurs représentants parmi les dignitaires de la corporation des tailleurs de pierres et maçons au XVe et au XVIe siècle.

1426, 27 août. — Hughe Goethals reconnaît avoir vendu à Jan Keeland, prêtre, une pierre tombale bleue et s'engage à la livrer en bon état à Saint-Martin-ten-Blide. — Prix : 8 liv. gr.

1429 (1428 v. st.), mars.—Hughe Goethals reconnaît envers Pieter den Voght, agissant pour messire Jan van Rokeghem, s^{r} de Kerkem, qu'il a entrepris de livrer une dalle de 9 3/4 pieds de long sur 5 3/4 de large, surmontée d'une plaque de laiton. — Sur la plaque sera ouvrée avec soin l'effigie d'un personnage, comme sur la pierre tombale du dit Jan devant le grand autel de l'église d'Audenarde.

1433, 26 octobre. — Hughe Goethals promet à Jan van der Moten, fils de Willem, de livrer au couvent des Frères Mineurs à Gand, une tombe de fine pierre bleue, qui s'élèvera à trois pieds du sol. Sur la pierre supérieure, longue de 7 pieds, sera représenté un personnage avec cotte de mailles, aux armes de feu Arend van der Moten, frère du dit Jan, à deux pouces de relief. — Une plaque de laiton fixée sur une pierre portera aux quatre coins les armes du défunt. — Prix : 9 liv. 10 esc. gr. (1).

1434, 15 mai. — Les échevins de Gand condamnent Raes Onredene, le jeune, à payer à Hughe Goethals la somme de 41 liv. gr., prix principal et autres frais, pour façon et livraison de la pierre tombale destinée à la sépulture de feu messire Philips van Cortekine et son épouse, au couvent de Middelbourg.

---

(1) A la même époque Hughe Goethals fournit 8 colonnes à la ville pour la Halle au drap. (Compte de la ville 1433-34, fol. 375).

1436. — Hughe Goethals fait arrêt-saisie sur les biens de messire Jan de Ghistele qui a omis de payer l'œuvre que, lui Goethals, avait reprise à Jan de Meyere (1).

1436, 26 avril. — Hughe Goethals reconnaît devoir 14 liv. 12 esc. gr., pour achat de dalles et autres pierres à Jaquemaert Genoys et Pauwels Domillastre, roquetiers, à Antoing.

1437 (1436 v. st.), 31 janvier. — Clays Baers, prêtre, promet de remettre à Hughe Goethals, avant la mi-carême, le texte de l'inscription destinée au « tableau avec lettres en laiton » qu'il lui a commandé.

1440, 19 juin — Hughe Goethals reconnaît envers noble dame, veuve de messire Jan van Potteleen (2) avoir entrepris de placer une tombe au couvent des Jacobins (Dominicains), dans le chœur, devant le grand autel. — La pierre supérieure sur laquelle s'allongeront deux effigies ayant un relief de 4 pouces, sera longue de 9 pieds, large de 5 pieds et épaisse de 9 à 10 pouces. La bordure portera l'inscription commémorative. Le soubassement aura une épaisseur de 6 pouces; les faces latérales, épaisses de 4 à 5 pouces, auront deux pieds de hauteur. – Les deux personnages seront armoriés conformément au projet; deux anges tiendront des écussons. — Les faces latérales seront ornées chacune de deux écussons aux armes, et les petits côtés chacun d'un écusson, le tout en relief. — Prix: 17 liv. gr.

1442 (1441 v. st.) 17 janvier. — Hughe Goethals donne quittance à dame Gheertruud s'Loofs, de la somme de 17 liv. gr., pour façon de la tombe de son époux Jan de Mortaengen, *alias* de Poteles, qui lui a été commandée le 19 juin 1440. La tombe devra être livrée soit aux Dominicains, où se trouve la sépulture, soit ailleurs, s'il y a lieu.

1442 (1441 v. st.) 8 mars. — Hughe Goethals a entrepris de façonner pour messire Wouter van Mullem, chevalier, s[r] de Diestvelt, une pierre tombale recouverte de laiton, d'une longueur de dix pierres à paver et aussi large que le permet la place près du haut chœur en l'église Saint-Jacques à Gand, et avec un encadrement à 9 médaillons, comme la dalle de Simon Clocman (3). – Sur la tombe seront ouvrées l'image de Wouter en cotte de mailles, et celle de sa femme, conformément à un modèle qui a été fourni. Le monument sera livré en la dite église Saint-Jacques, où Wouter a choisi sa sépulture. – Prix : 11 liv. 10 esc. gr.

1442. – Hughe Goethals fournit la pierre tombale de marbre destinée à servir de base au monument funèbre de Michelle de France, première femme de Philippe le Bon (4).

---

(1) Il s'agit probablement de la tombe commandée le 28 mai 1433.

(2) *Alias* Jan de Mortaigne, mort le 20 mai 1439. — Voir le recueil d'Inscriptions funéraires de la Flandre Orientale ; églises conventuelles, p. 32.

(3) Simon Clocman et sa femme Kateline Vrombouts avaient obtenu une place de sépulture en l'église Saint-Nicolas, le 14 juillet 1433, (Jaerregister 1432-33, fol. 146.)

(4) Décédée à Gand le 8 juillet 1422. Elle fut inhumée en l'église abbatiale de Saint-Bavon-lez-Gand, où Philippe le Bon lui fit élever, par Gilles le Blackere, tailleur d'images d'albâtre de Bruges, en 1433, une tombe ornée d'une statue de la princesse et de quatre pleurants; Tiedeman Maes, tailleur de pierres brugeois, y ajouta, en 1442, seize pleurants.

1444, 23 mai. — Hughe Goethals reconnaît avoir entrepris de façonner une pierre tombale de 9 pieds de long sur 4 1/2 de large, couverte d'une lame de beau laiton, sur laquelle figurera l'effigie de Jan van Vaernewyc, s[r] d'Exaerde, avec ses armes et son timbre.

1448 (1447 v. st.) 6 mars. — Acte relatif à la caution fournie à Hughe Goethals au sujet de la pierre tombale destinée à Goessin van Vaernewyck.
(Voir aussi l'acte du 22 août 1450, où il est question de la sépulture du dit Vaernewyck au couvent des Chartreux).

1449, 17 juin. — Jan Meeus, au nom de Godeveerd van der Hoye, reconnaît devoir à Hughe Goethals la somme de 4 liv. gr., pour la tombe de Robbrecht van der Hoye et de sa femme.

1458 (1457 v. st.) 23 février. — Hughe Goethals promet de livrer avant la Saint-Bavon (1[r] octobre) 1458, la tombe qu'il s'était engagé à faire pour messire Gui de Ghystele, chevalier, s[r] d'Axele, par acte du 22 décembre 1454.

Atelier des Dedelinc ou De Delinc.

Jan Dedelinc, fils de Gillis, tailleur de pierres, est cité de 1464 à 1499. Sa mère Marguerite Vlaminck (décédée vers 1464) avait épousé en secondes noces un Hughe Goethals. Cette dernière alliance ne fut vraisemblablement pas sans influence sur l'essor que prit l'atelier Dedelinc.

Willem I Dedelinc, fils du dit Jan et de Johanne Brandins, tailleur de pierres, sculpteur, graveur, né en 1460, acquit une grande réputation comme tombier; il fit beaucoup de livraisons à l'étranger. Parmi les marchands et tailleurs de pierres d'autres villes avec lesquels il fut en rapport, on rencontre : Jan Goossens, à Bruxelles, Auguste de Muenc et Andries Keldermans, à Malines, Jean Chevalier et Goesset Pathien, à Antoing. C'est de cette dernière localité, située sur l'Escaut en amont de Tournai que, de même que ses prédécesseurs, il tirait surtout ses dalles.

Cité pour la dernière fois dans un acte du 4 juillet 1528. Dans les dernières années de sa vie, il fut aidé par les deux fils qu'il eut de sa femme Marguerite van den Hulle, Willem II et Philippe.

Willem II Dedelinc, dit le jeune, naquit en 1494 et fut émancipé par son père en 1512, lequel lui fit don à cette occasion de 19 dalles. Dès l'année suivante il fut élu juré de la corporation. Sa veuve est citée en 1550.

Philippe Dedelinc, né en 1502. En l'émancipant en 1522, son père se plut à reconnaître qu'il lui était utile non seulement pour le travail aux dalles, mais encore pour les voyages commerciaux tant dans le pays qu'à l'étranger. Philippe Dedelinc fut élu juré en 1526, doyen de sa corporation en 1538.

Il existe aux archives de la ville beaucoup d'actes concernant les dalles commandées aux Dedelinck ; ces monuments sont le plus souvent ornés d'effigies de personnages, de blasons et accessoires, de cuivre gravé.

Nous nous bornons ici à mentionner sommairement les commandes.

1482. — Pour Simon Borluut. Pierre semblable à celle de Simon Clocman (1) en l'église Saint-Nicolas, sauf que les personnages, ainsi que l'enfant qui est entre eux, seront représentés en vêtements de morts.

1498. — Pour Jacques de Cuvelier en l'église Saint-Géry à Valenciennes. Pierre semblable à une dalle des ancêtres de Jacques, qui se trouve en l'église de N. D. de la Chaussée, à Valenciennes.

1498. — Pour Jaspar de Promecques, haut-bailli d'Ypres, église Saint-Martin en cette ville.

1499. — Pour Zegher van Inghem, curé de l'église paroissiale d'Alost.

1501. — Pour le prélat de Tronchiennes.

1501. — Pour Jan Vaernewyc, seigneur de Bost, en l'église Saint-Nicolas, à Gand.

1504. — Pour le bâtard Wulfaert van Borsele et sa femme, en l'église d'Axele.

1505. — Pour Cosme de Promecques, fils de Jaspar, et sa femme, en l'église Saint-Pierre, à Ypres.

1508. — Pour Daneel Ser Sanders.

1508 et 1509. — Pour deux pierres à l'hôpital Notre Dame à Audenarde.

1509. — Pour l'église Notre-Dame à Tronchiennes.

1510. — Pour Thomas de Pleine, chevalier du roi de Castille et sa femme, au couvent des Frères de Notre Dame, à Malines.

1512. — Pour Gheerem, Simon et Baudouin Borluut, en église des Augustins à Gand.

1518. — Pour Rombauld van der Horicke, chantre et chanoine en l'église Saint-Rombaut, à Malines.

1518. — Pour le seigneur de Rycamez.

---

(1) Ce monument avait déjà servi de modèle à une dalle commandée à Hughe Goethals en 1442.

1519. — Pour Marguerite de Hornes, douairière du baron de Montmorency et de Nevele, en l'église des Frères Mineurs, à Gand.

1523. — Pour Jan Van Pottelsberghe, fils de Claes.

Atelier des Van den Berghe.

Le nom de Van den Berghe se rencontre fréquemment parmi les membres de la corporation des maçons et tailleurs de pierres.

Laurent van den Berghe est cité comme doyen dès 1450. Jan van den Berghe, fils de Laurent et d'Isabelle van den Bogaerde, tailleur de pierres, juré de la corporation en 1483, décéda en 1485. Il fut, avec le peintre Hughe van der Goes, caution lors de l'admission à la maîtrise du sculpteur Ghiselbrecht van Mierloo, le 27 août 1471; son frère Pieter van den Berghe fut également tailleur de pierres.

Christophe van den Berghe, qui devait illustrer la famille, était fils du dit Jan et de Lievine van der Haeghen; il naquit le 15 mars 1485 (n. st.). Il fut émancipé de tutelle le 30 juin 1508, élu juré de la corporation en 1519 et 1526, doyen en 1525 et 1526. Il est l'auteur des magnifiques façades ornées de sculptures, en style gothique, de la maison corporative des maçons (1527) et de celle des bateliers, (1530-1531). Décédé vers 1532.

Lievin, fils de Christophe, fut affranchi dans le même métier le 12 janvier 1533 (n. st.) à l'âge de 18 ans.

1475. — Le solde de 2 livres de gros payés au tailleur de pierres, Laurent Van den Berghe, par les héritiers de Clais van der Zickele décédé le 15 févr. 1474 (1475), se rapporte vraisemblablement à une dalle funéraire.

1476. (4 septembre). — Jan van den Berghe, tailleur de pierres, entreprend de faire pour monseigneur Simon de Lalaing un monument funéraire, aux conditions suivantes :

La pierre tumulaire, marbre noir d'Antoing, poli, sera longue de 8 pieds, large de 5 pieds. Les bases et les montants seront du même marbre. Sur la dalle, deux statues en pierre d'Avennes : l'une avec les armes et harnois de pied en cap ainsi qu'il convient pour un tel seigneur, l'autre avec des vêtements de femme. Ces statues auront 6 pieds de long. Le seigneur aura à ses pieds un lion; la dame deux petits chiens. — L'épitaphe avec les titres de monseigneur sera placée sur les côtés. Au-dessus de la tombe, sur un arc fixé au mur, les 16 quartiers de monseigneur et de madame. Un crétage sera surmonté de l'écu timbré de monseigneur, avec l'ordre de la toison d'or. De chaque côté de l'arc un héraut chacun long de 3 pieds. — Le prix est fixé à 25 livres de gros. L'œuvre terminée, deux experts diront si elle vaut plus ou moins.

1531. — La dalle tumulaire (1) du batelier Jan van de Poele, datée 1531, sort probablement de l'atelier van den Berghe.

---

(1) On y remarque un navire à trois mats d'un dessin pareil à la sculpture qui décore la façade de la maison des bateliers.

Atelier de Jan de Smytere, continué par Jan de Heere.

Jan de Smytere, avait acquis la franchise des sculpteurs en 1509. Connu par un rétable livré à l'église de Loochristi en 1511, il fournit vers la même époque une statue pour le nouveau jubé de l'église des Carmes, fit en 1520 « deux patrons » pour la Porte de l'Empereur, et en 1523 une statue de la Vierge pour la Porte des Chaudrons, à Gand.

Il fut chargé d'exécuter, d'après le projet de Jan Gossart de Maubeuge, à l'oratoire de l'abbaye de Saint-Pierre lez-Gand, le tombeau d'Isabelle d'Autriche, reine de Danemark, décédé, le 19 janvier 1526 (n. st.) Un autre sculpteur gantois, Mathieu de Smet, travailla en sous ordre au même monument.

Il existe aux archives de l'Etat à Gand une curieuse lettre adressée de Lierre, 20 août 1528, à l'abbé de Saint-Pierre par laquelle Christiern II, veuf de la dite Isabelle, se plaint de la lenteur avec laquelle on exécute l'entreprise; le roi exilé mande au prélat de faire revenir de Zélande, s'il y est encore, le maître qui s'est chargé du travail, et avec ce dernier le peintre Jan de Mabuse : il désire s'entretenir personnellement avec eux à Gand. Nous avons la preuve, par un autre document, qu'en ce même mois d'avril 1528, Jan de Smytere était mort.

Après le décès de Jan de Smytere le monument fut achevé par Jan de Heere, de Malines, auquel d'ailleurs, tous les historiens locaux, depuis Marc van Vaernewyc, en firent honneur, sans citer son prédécesseur.

Jan de Heere, sculpteur et tailleur de pierres, s'établit à Gand, où il épousa Anne de Smytere (1), fille de maître Jan. Mr Ed. de Busscher cite parmi ses œuvres, outre la tombe de Luc Munick, dernier abbé de Saint-Bavon et premier prévôt du chapitre, décédé en 1562, un cénotaphe destiné à Jan de Beaufrenez, époux d'Anne de Morslede, 1566.

*
* *

L'enquête sur les tombiers gantois, faite dans les archives, devrait nécessairement être continuée par une autre recherche : quel a été le sort des nombreuses œuvres décrites dans les actes que nous avons analysés?

---

(1) Anne de Smytere se fit connaître comme miniaturiste.

Voici à cet égard quelques notes (1).

Le modeste cénotaphe d'Isabelle d'Autriche qui se voit encore dans l'église de Notre Dame Saint-Pierre, ne rappelle guère le monument saccagé par les sectaires en 1578, et dont l'aspect primitif nous a été conservé par des dessins de Marc van Vaernewyck et de Arend van Wynendale : au-dessus de la statue gisante de la reine se voyaient deux anges tenant un écusson.

En ce qui concerne le mausolée de Michelle de France, œuvre brugeoise pour laquelle un de nos tombiers fournit une dalle, on sait qu'après la désaffectation de l'abbaye de Saint-Bavon en 1540, il fut transporté à l'église Saint-Jean ; réduit à une simple pierre le monument fut descendu en 1575 dans la crypte de cette église.

Dans la même crypte fut transférée au commencement du XVII[e] siècle, la tombe de Luc Munich, qu'on réédifia en 1637, telle que nous la connaissons. Kervyn de Volkaersbeke (Eglises de Gand, t. I) fait remarquer que ce sarcophage devait être supporté par quatre frères Cellites de pierre de touche.

Encore dans cette crypte se voit la belle tombe de Marguerite de Ghistelle (+ 1431) entourée de ses pleurants. Ce doit être une œuvre de l'atelier des De Meyere, où l'on fit à cette époque plusieurs monuments du même genre.

Dans le recueil des inscriptions funéraires de la Flandre Orientale, Eglise des Dominicains de Gand (1858) p. 32, est reproduit le monument que Hughe Goethals érigea en 1440 pour Jean de Mortaigne, et sur lequel s'allongeaient deux effigies.

Nous osons faire appel aux membres du congrès pour compléter ces investigations, notamment dans les églises et les musées lapidaires (2).

---

(1) Nous ne nous sommes pas occupés ici des mentions relatives aux sépultures qu'on trouve dans les testaments, où d'ailleurs on ne cite pas le nom du tombier.

(2) Le vicomte A. de Ghellinck d'Elseghem-Vaernewyck, dans son Chartrier des Vaernewyck, nous signale plusieurs documents où il est question de la sépulture de membres de cette famille, à Gand, au XV[e] siècle. — Tome II, pp. 294, 309, 352, 377, 383, 406, 420, 426, 483.



Eglise de Dacknam.

42'

Aanteekeningen over oude kerkelijke bouwkunst in 't vroegere « Land van Waes »

door C. Leurs.

Romaansch tijdperk.

Als behoorende tot den Romaanschen trant kunnen aangestipt worden : de beuk, de kruisbeuk en de toren van Dacknam, het kruispunt van Rupelmonde, het onderverdiep van den toren van Beveren-Waes.

In deze laatste kerk werd het kruispunt langs den kant der kruisarmen in het gothisch tijdperk, langs den kant van koor en beuk in de XVIIIe eeuw, gewijzigd; alleen blijft hier van het oorspronkelijk gebouw bewaard de vierkante basis van den middentoren en het achtkantig verdiep door afgesneden hoeken eraan verbonden. In elk vak van den achtkant was er vroeger eene volbogige galmopening (misschien wel gesplitst); bij het optrekken van het mooi bovenverdiep werden deze toegemetseld. Hunne betrekkelijke grootte en tevens de regelmatigheid van het witsteenen verband pleiten voor eene dagteekening in de XIIe eeuw.

Ook te Rupelmonde verheft zich de achtkantige toren op het kruispunt; aldaar rust hij op vier volbogen, gedragen door vierkante pijlers, misschien wel oorspronkelijk zonder tusschenkomst van deklijsten. Evenals te Beveren, behoort hier ook het welfsel van het kruispunt tot het gothisch tijdperk. De toren, ofschoon in 1661 herbouwd, heeft nochtans den oorspronkelijken achtkantigen vorm behouden.

Te Dacknam zijn de kruisbeuken en de éénige beuk bewaard. Deze éénige beuk is nog al wat breeder dan het kruispunt, en haar dak reikt ook hooger dan dat der kruisbeuk. De noordermuur der beuk heeft nog zijne oorspronkelijke schikking behouden, namenlijk die van vier enge, volbogige vensters met breede schuine kanten, op drievierdeel hoogte van den muur, tegenaan de kroonlijst geplaatst. Deze kroonlijst rust op afgeronde karbeelen.

Aan den zuiderkruisgevel merkt men een enge volbogige

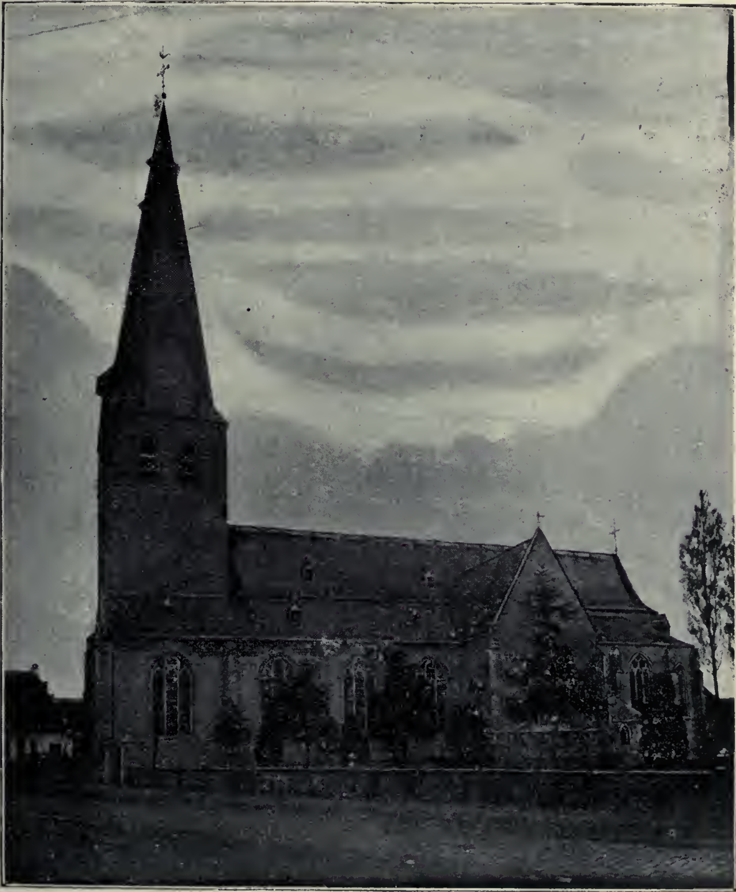
deur doch zonder eenige versiering. Van binnen langs weerskanten van het thans gothisch gevelvenster, nemen twee ingespaarde bogen op een rondzuil met cubisch kapiteel en attische basis samenkomend, de gansche muurhoogte in. Ook in den noordermuur van de noorderkruisbeuk zijn twee bogen ingespaard, maar samenloopend op staanders, zonder de minste versiering. Het eerste motief biedt eene zekere gelijkenis met de bogenreeksen, die het koor der Collegiaatkerk van Nijvel van binnen bekleeden. Het kruispunt wordt omsloten door vier lage volbogen, door effen vierkante pijlers gedragen; het is ongewelfd gebleven. De middentoren gaat, bij middel van afgesneden hoeken boven het dak, tot den achtkantigen vorm over. Dit gedeelte werd echter later in gothischen stijl herbouwd. Geheel het romaansch gedeelte is opgetrokken in Doornikschen arduin met onregelmatig verband. Dit laatste zou voor eenen hooger ouderdom kunnen pleiten; nochtans laat de aanwezigheid der voormelde bogenkappels niet toe ze hooger dan de XIIe eeuw te doen opklimmen. Deze schaarsche overblijfselen (1) schijnen ons niettemin een genoegzaam bewijs te leveren dat Waesland — evenals overigens gansch Vlaanderen ten Westen der Schelde — tot het gebied der Romaansche Scheldeschool behoorde, wier kenmerken als volgt door hoogleeraar Lemaire werden vastgesteld (2) (ten minste voor wat kleiner kerken betreft) : toren — vierkantig of achtkantig — op het kruispunt, kroonlijst met karbeelen; ingangsdeur in de as van den westergevel. Door deze kenmerken hecht zich hooger genoemde bouwschool aan de Noord-Fransche en Normandische school en, in 't algemeen, aan het Fransch-Romaansch.

Het gebruik van het cubisch kapiteel te Dacknam, gelijk nog in andere Romaansche kerken van het graafschap Vlaanderen (Landegem, Meessen, Paschendaele, krocht van Sint Jans te Gent) wijst op den invloed, dien de Germaansche school — waartoe ons land ten Oosten der Schelde behoorde — ook over dezen stroom uitoefende. Want naarmate men dieper in Frankrijk dringt, wordt het cubisch kapiteel zeldzamer (Ham en Chocques in het

---

(1) Dr Potter (*Geschiedenis der gemeenten van Oost-Vlaanderen*) vermeldt ook nog het bestaan van romaansche muurbrokken te Vracene en te Temsche. Thans zijn deze sporen onzichtbaar.

(2) Cfr. *L'Art roman en Brabant* par R. Lemaire.



Eglise de Vracene.

Atrechtsche; Domfront, Croissy en Pecquigny in Picardië; St Léger te Soissons) (1).

Van het Romaansch-gothisch overgangstijdperk bezitten we in 't Waesland een mooi stuk architektuur. Ik heb het bovenverdiep genoemd van Beveren's toren. Langs elke zijde van den achtkant opent zich een rondbogige galmopening, in twee spitsbogige ingedeeld. De indieping, door den ontlastingsboog gevormd, is voorzien van twee rollijsten, elk met een ingevoegd zuiltje overeenkomend. Deze hebben krulkapiteelen met vierkante deklijsten en basissen bestaande uit een keellijst tusschen ongelijke rollen. De spitsbogen vallen samen op een slanker middenzuiltje. De uithoek der spitsbogen is afgeschuind in vorm van keellijst, waarin krulblaadjes ontspruiten.

In het Picardisch romaansch vinden we voorbeelden van eene gelijkaardige versiering : te Croissy, te Airaines en te Roye (2); maar daar onderbreken die blaadjes en rollijst; in het Normaansch vroeg gothiek, aan het portaal van Ardenne en te Norry, komen ze gekoppeld insgelijks uit een keellijst voort (3). Elke zijde van den toren is omlijst met een arcaturenreeks, wier kraagsteenen beurtelings met gebeeldhouwde koppen, met acanthusbladeren of met voluten versierd zijn; eindelijk karbeelen aan de kroonlijst. Dit verdiep is in witten steen; enkel de zuiltjes zijn in Doornikschen arduin. Mogelijk is dat die zuiltjes gansch afgewerkt uit Doorniksche werkhuizen hier zijn toegekomen.

De arcaturenreeks schijnt hier den invloed der Germaansche bouwschool aan te duiden. Immers, in denzelfden zin als te Beveren, wordt ze aan Duitsche middentorens gebruikt, zoo te Bonn en te Sint Ludgerus te Münster, en tevens is er gelijkenis waarneembaar tusschen de versiering der kraagsteenen te Beveren en in sommige Maaslandsche kerken in overgangstijl, o. a. Sint-Jacobs te Leuven (4).

Voor wat de algemeene samenstelling betreft, mag deze toren van Beveren eenigzins vergeleken worden met den anders meer Romaanschen toren van Zerkel (Fr. Sercus) bij Hazebroek.

---

(1) Cfr. ENLART : « *Edifices romans des diocèses d'Amiens et de Boulogne*..

(2) Cfr. ENLART ibidem.

(3) Cfr. *Mémoires du congrès Archéologique de Caen*, 1908.

(4) Een ander typisch voorbeeld van het te zamen gebruiken van karbeelen (Fr. inlvoed.) en bogenreeksen (Germ. invloed) is de vierkante westertoren van Baerdegem.

De Potter en Broeckaert halen een document aan (1), waarin ten jare 1401 zekere Lieven van der Leyen zich voor de schepenen van Gent aanbood om den toren van Hulst te maken « wel soffisantlicke also goed als eenich toren in Vlaanderen staet thoegheseit den tor van Dixmude, den tor van Deynze ofte van Beveren ».

Die oorkonde dient niet in dien zin verstaan te worden alsof er bouwkundig verband tusschen de aangehaalde gebouwen bestond; maar wel gelijk nu nog oningewijden zouden zeggen, « De dom te Milaan is wel zoo schoon als de hoofdkerk van Antwerpen ».

Vroeg-gothisch tijdperk.

De Romaansche scheldeschool ontwikkelde zich in den aanvang der XIIIe eeuw tot de vroeg-gothische, ook wel eens Doorniksche school genoemd, dewelke namenlijk de schikking van den vierkanten of achtkantigen toren op het kruispunt behield.

Een merkwaardig voortbrengsel dezer school in het Waesland is de kerk van Stekene, en wel om het feit dat de laatste herstelling haar gedeeltelijk het oorspronkelijk uitzicht heeft weergegeven en toegelaten heeft de afmetingen van den oorspronkelijken bouw, vóór den aanbouw van koor- en kruisbeuk in de XVIe eeuw, te herkennen. Alsdan bestond de kerk uit drie ongelijke beuken van vier vakken (de twee laatste vakken ten westen zijn modern — 1898), eene niet uitspringende kruisbeuk (2) en een vierkantig koor.

De nog bestaande beuk is in baksteen, de toren in witten hardsteen, de zuilen van kruispunt en beuk in Doornikschen arduin gebouwd (3). Deze zuilen zijn cylindervormig; het profiel der basis is dat van twee rollijsten zonder keellijst; het kapiteel heeft eene vierkante dekplaat met afgeschuinde hoeken; het

(1) *Geschiedenis der gemeenten van Oost-Vlaanderen.*

(2) De Zeer Eerwaarde Heer Annaert in zijn ontwerp tot de herstelling der oorspronkelijke schikking, veronderstelt géene kruisbeuk en laat de zijbeuken naast den toren doorloopen; ten onrechte, naar wij meenen, want het feit dat de kruisbeuk niet uitsprong, sluit geen szins haar bestaan uit (b. v. te Afsne): de vorm van het kruispunt hier te Stekene bewijst het overigens genoeg.

(3) De Z. E. Heer Annaert geeft als afmetingen : 26,40 m. lengte (zonder den koor) op eene breedte van 18,50 meters (binnenmuur). Cfr. Frans Jozef Annaert, *Stekene en zijn kerk.*

korfvormig gedeelte is op de uithoeken met krullen versierd, waartusschen langs elke zijde een blad in plat relief is afgebeeld. Deze zuilenvorm behoort, behalve in eenige kerken der streek (St-Gillis te Brugge) ook in tal van oude Gentsche kelders te huis, o. a. in den spijskelder der Sint Baafsabdij. Het profiel van de scheidsbogen der beuken vertoont eene indieping; de bovenste uithoek is enkel afgeschuind; de onderste, van eene rollijst voorzien; het profiel der bovenste vensters vertoont dezelfde schikking, maar omgekeerd; binnenwaarts, afgesneden hoeken; buitenwaarts, rollijsten. Voor deze lijstwerken heeft men reusachtige kareelen gebruikt van 0.39 m. lengte op 0.20 breedte; de muren zijn eveneens opgetrokken in grooten kareelsteen van 0.30 lengte, 0.15 breedte en 0.07 dikte (1). Die bovenvensters zijn betrekkelijk klein, doch twee aan twee per vak geplaatst. De zuiderzijbeuk werd in 1686 herbouwd; de noorderzijbeuk bleef volgens den E. Heer Annaert bewaard; maar zijn die nog al breede vensters, met stompere spitsboog en waterlijst, welke een later gothiek verraden, ook niet de vrucht eener verbouwing?

Vóór 1767 was de benedenkerk niet gewelfd. De hoofdbogen van het kruispunt hebben eene indieping met afgeschuinde uithoeken; het middengedeelte is in Doornikschen arduin; de twee vlakken aan de uithoeken in baksteen.

De hoofdpijlers van hetzelfde kruispunt zijn van ingediepte zuilen voorzien van denzelfden vorm en diameter als die der beuk. In de binnenhoeken zijn kleine zuiltjes, waar men bovenaan sporen van krulkapiteelen bemerkt, wat schijnt te bewijzen dat hier een welfsel voorzien was. Dit welfsel werd in 1611 door een brand vernield; in 1612 werden deze zuiltjes in witten steen hooger opgetrokken om een nieuw gewelf te dragen (2). De toren gaat, op dakhoogte, bij middel van afgesneden hoeken, tot den achtkantigen vorm over. Het onderverdiep van den achtkant is blind; in het bovendeel langs elke zijde ontwaart men eene spitsbogige galmopening door een larmier omlijst welke horizontaal voortloop.

De hooger beschrevene deelen kunnen, gezien het algemeen vroeggothiek karakter en het gebruik van het XIVe eeuwsch

(1) Cfr. Annaert ibid.

(2) « Betaelt Hans Wilssen van het welf van den turre rondom af te slaen ende kercke van steen en vuylichheit te cuysen » aangehaald door Annaert.

profiel voor de basissen, tot het begin dier eeuw opklimmen; de toren echter moet van latere dagteekening zijn.

Nauw verwant met die van Stekene is de kerk van Exaarde Nochtans, door het herbouwen der kruisbeuken en het verbouwen der benedenkerk tot Hallenkerk, heeft ze haar vroeger uitzicht minder goed bewaard. Evenals te Stekene is het gebruikte materiaal baksteen voor de muren en doorniksche arduin voor de zuilen; hetzelfde lijstwerk vindt men weer aan de scheidsbogen en de bovenvensters, die ook twee aan twee per vak geplaatst zijn. Bij de verbouwing werd deze lichtrij toegestopt; edoch, ze blijft nog zichtbaar van binnen. De zuilen zijn eveneens rolvormig; ze hebben hetzelfde basis-profiel (twee rollijsten), maar hunne krulkapiteelen hebben een achtkantige dekplaat, wat er wel een weinig toe bijdraagt een minder oudachtig uitzicht aan het gebouw te geven. In deze kerk is het kruispunt langwerpig, 't is te zeggen dat de kruis-armen bijna evenbreed zijn. De hoofdbogen, hier dus van ongelijke dracht en hoogte, komen terecht op zuilen kruisvormig gekoppeld en van gelijke vorm, hoogte en diameter als die der beuk. Die hoofdbogen hebben eveneens twee uitsprongen; die langs den west- en oostkant hebbende twee uithoeken afgeschuind; die langs den kant der kruisarmen hebben hetzelfde lijstwerk als die der beuk; dat geldt eveneens voor de spitsbogen die het koor van de zijkooren scheiden. Deze bogen zijn langs elke zijde twee in getal en van lagere verhoudingen dan die der beuk; ze rusten op in den muur ingewerkte vierkante pijlers en komen op eene rondzuil samen, wier kapiteel, langs den zuiderkant onversierd is. De basissen hebben als eenige lijst een vierdeelcirkel. Het kooreind sluit driekantig en is door ruime vensters verlicht; de kroonlijst rust op karbeeltjes en de geveltoppen, die de frijten bekronen, zijn met een drielob versierd. Deze absida, in witten steen opgetrokken, duidt reeds eenen meer gevorderden gothischen trant aan. Zijn de zuilen terzelfdertijd gebouwd? De vorm van basis en van kapiteel zou het wel doen vermoeden. In dit geval waren de bogen een aardig specimen van achterblijvend vroeg-gothiek.

De huidige zijkooren schijnen in de XVIe heropgebouwd, waardoor het geheel thans den hallenvorm heeft gekregen. Er zijn thans geen sporen van eene vroegere bovenste lichtrij zichtbaar, wat toch de mogelijkheid van haar bestaan niet uitsluit.

Aan het kruispunt der kerk van Sint-Niklaas bemerken we nog vroeg-gothieke deelen, namelijk de kruisgewijze aangelegde

halfzuilen in Doornikschen arduin. Langs den kant van de kruisbeuk hebben ze nog hun krulkapiteel met achtkantige dekplaat en hun vroeg-gothieke basis (twee ongelijke gedrukte rollijsten, waartusschen een keellijts) behouden. Daarentegen heeft men de zuilen langs den kant van koor en beuk in de XVIIe eeuw, ten einde een ruim doorzicht in de kerk toe te laten, opgehoogd en met dorische kapiteelen bekroond.

In 1262 werd de kerk in steen heropgebouwd door pastoor Jacob van Aertrijcke. Maar in 1336 spoorde de Bisschop de geloovigen aan om bij te dragen tot het voltrekken des werks (1). De vorm der basis schijnt ons een reden om den datum der oprichting van hooger beschreven deelen tusschen de twee aangehaalde te stellen. Misschien is de laatste datum toepasselijk op het in witsteen opgetrokken gedeelte, dat van af de zuilen begint. Daartoe behoort de boog die de kruisarmen van het kruispunt scheidt; hij heeft een insprong en is op de uithoeken afgeschuind. De middentoren zelf gaat boven het dak tot den achtkantigen vorm over. De vorm van dit deel is uiterst gelijkend op hetzelfde te Stekene, behalve dat de galmopeningen wat langer zijn; het moet van 1462 dagteekenen volgens de Potter en Broeckaert.

De oudste deelen der kerk van Basele, namenlijk de kruisbeuk en de vier eerste vakken der middenbeuk, vormen een interessante brok later Doorniksch gothiek (2). De zuilen van het schip zijn rolvormig, hebben krulkapiteelen van gedrukten vorm met achtkantige deklijst en een basis uit twee rollijsten bestaande. De bogen, door deze zuilen gedragen, hebben hunne twee insprongen aan de uithoeken afgeschuind. De bovenste lichtrij, thans door het welfsel verstopt, is nog zichtbaar van den kerkzolder; ze bestaat uit kleine spitsbogige vensters op de hoeken afgeschuind. Het voormalig berdenbeschot, in vorm van driepuntboog, is aldaar ook nog bewaard; men bemerkt eraan nog sporen van veelkleurige schildering, lijk zwarte cirkels met vierbladenmotief in rood afgeteekenden omlijst.

Aan het kruispunt wordt de middentoren geschraagd door vier spitsbogen, eenvoudig weg op de hoeken afgeschuind; deze

---

(1) De Potter en Broeckaert, *Stad Sint-Niklaas*.

(2) Het koor werd in 156J herbouwd; de zijbeuken in 1669 (De Potter en Broeckaert, *op. cit.*)

toren gaat bij middel van afgesneden hoeken tot den achtkantigen vorm over; het bovenverdiep van den achtkant verlicht spitsbogige openingen door een larmier omlijst. Op de hoogte van den overgang bevindt zich langs den noorderkant eene opening in vorm van een smal kruis met klaverblad-hoeken. De zuiderkruisarm schijnt later verbouwd, de noorderkruisarm kan tijdgenoot zijn der hierboven beschrevene deelen; de eindgevel is van een spitsbogig venster voorzien en door twee frijken geschraagd. Zelfs het feit dat, binnen zoowel als buitenwaarts, kruisbeuk en kruispunt van lagere verhouding zijn dan de benedenkerk (1), ofschoon beide in hetzelfde materiaal — witten en hardsteen — gebouwd, laat ons toch vermoeden dat die laatste deelen van jongeren datum zijn. De vorm der kapiteelen, eenigzins gelijkend op die der kerk van Kessel bij Lier, wijzen daar reeds op de tweede helft der XIVe eeuw.

De oudste deelen der kerk van Zwijndrecht bestaan uit de vroeger eenige beuk (de zijbeuken werden in de XVIIe eeuw bijgevoegd) en de kruisbeuk met den toren, alles in witten hardsteen opgetrokken. Van de benedenkerk bestaan nog de voorgevel — waarin een spitsbogig venster — en het bovendeel der onderdoorgewerkte zijmuren. De kruisbeuk is lager; ook in hare eindgevels bevindt zich een venster. De achtkantige middentoren rust binnenwaarts op vier spitsbogen en effen vierkante pijlers. De nog bestaande vensters missen de waterlijst, evenals de galmopeningen in het ééne verdiep van het achtkantig torendeel; ook ontbreken er frijten aan de transeptgevels (2).

Aldus behoort de kerk van Zwijndrecht tot eene nogal eenvoudige gothische architektuur; maar de betrekkelijke grootte der vensters laat ons niet toe ze tot hooger dan de XIVe eeuw te doen opklimmen.

Sommige Waesche kerken hebben van dit tijdperk niets meer behouden dan de schikking van den toren op het kruispunt.

Zoo hebben we te Sint Pauwels zulkdanigen achtkantigen toren en wel van de type van Stekene; hij moet in 1494 heropgebouwd zijn. De kruisbeuk werd echter in de XVIIIe eeuw onder-

---

(1) De moerbogen van het kruispunt reiken nauwelijks tot dezelfde hoogte als de bogen van het schip.

(2) De frijten aan den voorgevel schijnen eveneens van lateren tijd te dagteekenen.

door herwerkt. Hetzelfde gebeurde te Sinaai. Daarenboven werd hier in de XIXe eeuw het bovendeel des torens in pseudo-gothiek heropgebouwd, maar toch bleef men den achtkantigen vorm getrouw.

De kerk van Temsche met hare twee kruisbeuken nevens elkaar is wel een eigenaardig gebouw, eener uitgebreidere monographie waardig. Het koor en het linker zijkoor, evenals de twee kruisbeuken in hunnen tegenwoordigen vorm, hooren tot het later gothiek; het rechterzij koor en de zijbeuken zijn modern. De beuk moet vroeger éénig geweest zijn, want de lompe vierkante pijlers, waarop de bogen van het schip terecht komen, schijnen in eenen reeds bestaanden muur uitgespaard. Aan het oosterkruispunt rust de middentoren op spitsbogen, die rechtstreeks in vierkante afgeschuinde pijlers overgaan; het achtkantig deel van den middentoren is een mooi stuk barockstijl (1720); Sanderus' plaat geeft ons een vaag gedacht van zijnen gothischen voorganger.

Volgens de Potter en Broeckaert zou de stichting der parochie Cruybeke tot het begin der XIVe eeuw opklimmen. De oudste deelen der tegenwoordige kerk, namenlijk het kruispunt, de kruisarmen en een deel der torens, mogen wel van het midden of de tweede helft dier eeuw dagteekenen. Deze zijn, eveneens als de later aangebouwde koor en beuk, in witten hardsteen opgetrokken; de eindgevels der kruisarmen hebben geen frijten; hunne vensters zijn in de XVIIe eeuw hermaakt. De hoofdpijlers van het kruispunt hebben den vorm van kruisvormige zuilen, wier oorspronkelijk voorkomen door eene dikke kalklaag bedekt wordt; in de binnenhoeken door de halfzuilen gevormd zijn kleine zuiltjes ingewerkt, grooter langs den kant van het koor dan langs den kant der beuk. De bogen van het kruispunt evenals de ribben van het welfsel zijn eenvoudig afgeschuind. Dit welfsel rust in de vier hoeken op kraagsteenen, waarvan twee met ruw gebeeldhouwde koppen, andere met bladwerk, versierd zijn. De toren wordt boven het dak der kruisarmen achtkantig bij middel van afgesneden hoeken; op die hoogte vinden we een kruisvormige opening van denzelfden vorm als te Basele, eveneens langs het noordenvlak. In het onderverdiep van het achtkantig gedeelte merken we de voormalige luchtgaten, van eene indieping voorzien en met de gebruikelijke waterlijst omgeven. Bij het aanbouwen der tegenwoordige beuk en koor, werden die openingen toegestopt en een tweede verdiep gansch

gelijk aan het oudere opgetrokken (1). De achtkantige traptoren, langs den zuidoosterkant des torens opgetrokken en door een soort dikken steunboog — waarin de gang — eraan verbonden, kan ook van die vergrootingen tijdgenoot zijn.

Hier eindigt de lijst der gebouwen van het Waesland die we, als tot het vroeg-gothiek behoorende of er mee in verband zijnde, mogen beschouwen. Allen hebben dit gemeens in zake planschikking : de toren op het kruispunt, wat we vooral, voor wat de dorpskerk betreft, als hoofdkenmerk der Doorniksche vroeggothieke school mogen aanzien (2). De kerken van Stekene, Exaarde en Basele hadden drie beuken; die van Temsche, Cruybeke en Zwijndrecht oorspronkelijk maar ééne. Te Basele, te Temsche en te Zwijndrecht rusten de bogen, die den toren schragen, op vierkante pijlers (scherp opgeschuind te Basele). Die schikking, hoe onhebbelijk ook, was toen heel het graafschap door gebruikt, tot zelfs voor groote kerken (Sint-Jacobs te Gent, Dendermonde). De sierlijkere kruisvormige rondzuilen komen minder voor (Pamele, Scheldewindeke); in 't Waesland ontbreken er toch geen voorbeelden : Sint-Niklaas, Exaarde, Stekene, Cruybeke. Behalve te Stekene was het kruispunt niet van af zijn opbouw gewelfd; de blauwesteenen zuilen te Sint-Niklaas en te Exaarde hebben kapiteelen met een enkele rij krullen van denzelfden vorm als die van Mariakerke-bij-Gent. De gedrukte vorm te Basele duidt reeds de gevorderde XIV[e] eeuw aan.

Te Basele, Exaarde, Stekene hebben de zuilenbasissen een hoog-gothiek profiel, te Sint-Niklaas nog het vroeg-gothiek. De zuilen der kruispunten van Sint-Niklaas, Stekene, Exaarde en die der beuken der twee laatste kerken, zijn in Doornikschen arduin opgetrokken. Nochtans werd dit materiaal, ofschoon in zekere mate de Doorniksche bouwschool kenschetsend, toch meer in Midden- en Zuid-Vlaanderen gebruikt; in het oostelijke gedeelte vinden we meer den witten hardsteen, zoo hier in 't land van Waas, aan de kerken van Zwijndrecht, Basele, Cruybeke,

---

(1) De kraagsteenen van de voormalige torenspil zijn bovenaan het eerste verdiep van binnen nog zichtbaar.

(2) Enkel eenige kerken, die anders al de kenmerken van het Doorniksch gothiek vertoonen, hebben den toren, hetzij westwaarts (S[t] Martens te Ieperen, Lisseweghe, S[t] Jacobus te Doornik, Damme, S[t] Salvator te Brugge), hetzij op zijde van het gebouw (O. L. V. Brugge, Diksmuide, Sint Niklaas te Doornik), hetzij twee torens aan den voorgevel : Aardenburg, S[te] Walburgis te Veurne, O. L. V. te Kortrijk, Sinte Magdalena te Doornik. Dat geldt dus vooral voor kerken van Doornik en voor die der zeestreek.

Temsche, en reeds van ouds af te Beveren ; baksteen wordt gebezigd te Stekene en te Exaarde. Door dat feit hooren deze twee laatste kerken tot eenen groep toe, gekenmerkt door een toepassing van het vormenalfabet der Scheldschool op de baksteenarchitektuur, en waarvan Lisseweghe, Damme, Aardenburg, Sint-Walburges te Veurne de interessantste specimens zijn; evenals te Exaarde en te Stekene, wordt er blauwe steen voor de zuilen gebruikt.

Eigenaardig is ook in beide dezer kerken de schikking der bovenste lichtrij : twee vensters per vak; we vinden ze in andere baksteenen kerken weder : aan het koor te Lisseweghe; aan de Sint Janskerk te Poperinghe en, gansch de middeleeuwen door, blijft ze in de Hallekerken der zeestreek voortbestaan, (Damme, Nieuwpoort, Poperinghe). Evenals te Stekene en te Exaarde wordt in hooger genoemde kerken de baksteen ook tot afgerond lijstwerk gekneed (1).

Een bepaald eigen karakter moeten we aan het Waeslandsch gothiek der XIIIe en XIVe eeuw niet toekennen; het deelt, zonder opvallende lokale bijzonderheid, de algemeene kenmerken van het vroeg-gothiek in de overige streken van het graafschap. Enkel bemerkenswaardig is de eensgezindheid met dewelke men overal vasthield aan den type van den achtkantigen middentoren, met overgang bij middel van afgesneden hoeken (2) en dien bij latere ombouwen tot zelfs in de XVIIe (Rupelmonde) en in de XVIIIe eeuw toe bewaarde (Temsche). In het overige gedeelte van het gebied der Doorniksche bouwschool integendeel treft men, naast dien type (Dendermonde, Seveneeken, Pamele, Maria-Laethem) ook nog den overgang aan bij middel van halve kegels (Deynze, St Jacobus te Gent, Mariakerke) en den vierkanten middentoren (Loochristy, St Niklaas te Gent). Dit laatste geldt vooral voor West-Vlaanderen en Fransch-Vlaanderen (Pitgam, Borre, Loo, Cassel enz.)

Behalve te Zwijndrecht — waar de toren om zijn eenvoudig uitzicht treffend lijkt op dien van Afsne bij Gent —, Dacknam en

---

(1) Ofschoon enkel afgeschuinde hoeken meer in verband met de natuur van den baksteen, meer in zwang zijn en bijzonder bijdragen tot het stroef karakter dier baksteen architektuur.

(2) Gebruikt te Dacknam, Beveren, Rupelmonde, Zwijndrecht, Stekene, Exaarde, Sinaai, Sint Niklaas, Basele, Cruybeke, Sint Pauwels, oude kerk van Kemzeke, Temsche, oude kerk van Lokeren.

Moerbeke, hebben al die achtkanten, tijdens het gothisch tijdperk opgericht dezelfde schikking, namelijk die van twee verdiepen, waarvan het onderste, min of meer hoog, altijd blind is. Het bovenverdiep is langs elke zijde door een spitsbogige galmopening verlicht; ieder is door een larmier omlijst, die zich horizontaal voortzet, om zich alzoo met de volgende omlijsting te verbinden. Deze vormen werden ook wel, maar minder talrijk, in andere streken van het graafschap gebruikt. Sommige dezer torens dagteekenen van later dan de XIVe eeuw; zoo kunnen we gerust aan dien van Sint Niklaas den datum van 1442, aan dien van Sint Pauwels den datum van 1494 toekennen.

AANHANGSEL.

Kort overzicht der verdere ontwikkeling der kerkelijke bouwkunst in het land van Waes.

De Doorniksche bouwschool was enkel een specifieke uiting van het vroeg-gothiek en daarom waren ook in de XIVe eeuw hare beste dagen geteld; in 1400 had ze bepaald geleefd. Het graafschap Vlaanderen was ook zoo politisch zelfstandig niet meer dan vroeger. In Brabant, dat toen op velerlei gebied vooruitkwam, was in de XVe eeuw eene merkwaardige bouwschool tot stand gekomen, die welhaast over het meerendeel der zuiderlijke Nederlanden haren invloed deed gelden en waaraan Oost-Vlaanderen zeker niet vreemd bleef. Van af de XVe eeuw houdt er de bouwkunst gelijken tred met die eigen aan Brabant, op eenig plaatselijk verschil na. Enkel west- en noordwaarts der provincie vindt men vormen weer eigen aan de zeestreek.

In het Waesland, evenals in het overige der provincie, vertoonen de planschikkingen eigen aan dit tijdperk niet meer een middentoren, maar een vierkanten westertoren: dit is het geval te Vracene, te Verrebroeck, te Elversele, te Waasmunster; dewelke schikking in Brabant sedert het Romaansch tijdperk reeds in voege was.

Te Belcele is ook de toren aan den voorgevel geplaatst; maar, lijk een middentoren, gaat hij op de twee derde zijner hoogte bij middel van afgesneden hoeken tot den achtkantigen vorm over. Zulk geval is niet zeldzaam aan de zeestreek (Moere, Westhoutre, Knocke), waar men het reeds van af het Romaansch tijdperk tegenkomt (Torhout, St Wimer te Boulogne). In Oost-Vlaanderen komen we het minder tegen (Grammene, Neder-Eename). Maar moeten we hier

verband met andere gevallen zoeken? Geldt het niet ieder een lokale overgangstype? Hetgeen des te verstaanbaarder is, dat men in de XVe eeuw verschillende middentorens verbouwde of verhoogde. Aan de kerken van Beveren (1), Elversele en Vracene, treft men drie beuken maar geen bovenste lichtrij. De afdaken der zijbeuken reiken slechts eenige steenlagen lager dan de voet van het middendak, dewelke minder smaakvolle schikking, in menige gelijktijdige dorpskerk, als de oorspronkelijke voorkomt. De eigene Brabantsche versieringen van kapiteelen, krulkool, distel, komen we hier ook aan beukzuilen (Vracene), aan aanloopzuiltjes, aan kraagsteenen, aan torenzuilen (Waasmunster) tegen. De kooren der meeste Waessche kerken dagteekenen van dit tijdperk, zoo bijv. te Melsele, Vracene, Beveren-Waes, Zwijndrecht. Het koor van Melsele kan tot het begin der XVe eeuw opklimmen. Buitenwaarts vertoont het nog karbeeltjes aan de kroonlijst, wat ook het geval is voor Belcele en later nog voor Beveren's koor. Te Melsele merken we nog de stralende monielteekeningen en de gebeeldhouwde kraagsteenen der gewelven. Het koor van Vracene is minder merkwaardig als gebouw, dan door het feit zijner oprichting door den Lierschen « appelgieder » (apparailleur) Jan van Haseldonck ten jare 1447 (2), wat genoeg bewijst den toenmaligen invloed der Brabantsche meesters. De kooren van Beveren Waes (1500?) en van Zwijndrecht (1600?), volgen een type eigen aan vele laatgothieke kooren van Brabant (Machelen, Broechem, Bouchout), ook aan sommige der Maasgouw (Weert, Vlieringstreek); 't is te zeggen de welfgraten komen op halfingewerkte zuiltjes terecht, wier basis op de hoogte is van de drempels der vensters. Te Beveren worden deze sokkels door een larmier onderling verbonden.

Tusschen de vierkante westertorens eigen aan dit tijdperk merken we o. a. dien van Vracene om zijn treffende gelijkenis met sommige torens der provincie Antwerpen (Gestel bij Lier o. a.) en die van Verrebroeck, welke om zijn mooie zuilen en de versiering zijner frijten als een schoon specimen van het laat-gothiek der Antwerpsche school (XVIe eeuw) mag gelden.

Witte Balegemsche steen wordt als materiaal of ten minste als buitenwaartsche bekleeding gebruikt. Baksteen met witsteenen gemengd vinden we als bouwstof aan het koor van Burght en aan de beuken en het koor van Elversele. Waesland bezit ook twee schoone voorbeelden van gothische renaissance overgangstijl.

---

(1) De plaat uit *Sanderus' Flandria* schijnt wel te bewijzen dat die schikking reeds voor den aanbouw der zijbeuken bestond.

(2) Cfr. Stockmans' « Lyrana » in *Bulletin de l'académie d'Archéologie de Belgique* 1908.

De drie kooren der kerk van Sint Niklaas in 1659 opgetrokken in den vorm eener hallenkerk met afzonderlijke daken; buitenwaarts hebben deze nog een gothisch uitzicht; van binnen hebben de rondzuilen dorische kapiteelen, maar met achtkantige deklijst; de zijbeuken, stergewelven; de middenbeuk, een gewoon gothisch gewelf, welks kraagsteenen in barocksmaak zijn opgevat; de scheidsbogen vertoonen nog den spitsvorm.

De toren en beuken van Melsele klimmen op tot het jaar 1649. Hier hebben we den vorm der basiliek, maar zonder bovenste lichtrij; de vensters der zijbeuken zijn spitsbogig en zijn door een verbasterde gothische moneeltraceering gevuld. De zuilen hooren tot den Romeinsch-dorischen type, maar hebben achtkantige sokkels en dakplaten; de scheidsbogen zijn volbogig en de gewelven augivaal (1).

De bouwtrant eigen aan de Vlaamsche en Hollandsche zeestreek, met, onder andere kenmerken, de schikking van drie beuken van bijna gelijke verhoudingen, met afzonderlijke daken en het algemeen gebruik van baksteen, laat hier ook zijnen invloed gelden. Zoo is de kerk van Exaarde, die vroeger eene basiliek was, in de XVIIIe eeuw tot hallenkerk verbouwd. De kerk van Moerbeke-Waes heeft insgelijks den hallenvorm aangenomen; zelfs bij de verbouwing heeft men de zijdaken rechtdoor getrokken, zoodat alle spoor van kruisbeuk, tenzij de middentoren buitenwaarts, verdwenen is; van deze schikking vindt men nog voorbeelden in West-Vlaanderen (Gheluwe, Oost-Vleteren, Killem). Volgens Sanderus' plaat had de oude kerk van Lokeren twee beuken van gelijke grootte, welk ook nog het geval is te Avecapelle en te Oudecapelle.

De typische kooraanleg dezer school: kooren eveneens van gelijke verhouding; zijkooren plat en middenkoor veelzijdig eindigend, vinden we ook weer te Moerbeke en te Exaerde; te Stekene en vroeger te Sinaai heerscht de ouder gebruikelijke schikking der drie veelzijdige absidas.

---

(1) Augivenwelfsels werden heel het ren. tijdperk door, tot in volle XVIIIe eeuw in onze gewesten gebruikt.

1re SOUS-SECTION

—

HISTOIRE DE L'ART.

L'École de Sculpture de Tournai au 15e siècle

par E. Soil de Moriamé.

Quelles furent, demande Monsieur Paul Vitry, les écoles de sculpture des Pays-Bas au 15e siècle ?

A cette époque, dit-il, Bruxelles, Anvers et Malines possédaient des ateliers de sculpture, dont on connaît les marques. Peut-on en indiquer d'autres ?

Ces trois ateliers sculptaient le bois, et, très probablement on en pourrait citer d'autres encore ; mais outre le bois, on a encore sculpté dans nos provinces, le marbre, les pierres de diverses espèces et notamment la pierre bleue.

Parmi les ateliers qui ont spécialement travaillé la pierre, il en est un de tout premier ordre, que tous les auteurs ont signalé, et dont nous avons fait connaître les merveilles, dans une récente publication (1), c'est celui de Tournai, dont nous allons résumer l'histoire, pour l'époque sur laquelle Mr Vitry veut attirer, à juste titre, l'attention du monde savant, le 15e siècle.

* * *

Au 15e siècle florissaient à Tournai plusieurs ateliers de sculpteurs, dont l'œuvre fut autrement considérable par le nombre et la haute valeur des produits, que celle des ateliers de Bruxelles, de Malines et d'Anvers, et qui travaillaient, en même temps que la pierre extraite de leur sol — la pierre bleue de Tournai — l'albatre, le marbre et la pierre blanche de diverses provenances.

Bien que taillant cette pierre à toutes fins, chapiteaux, moulures, et détails de construction ; statues, bas-reliefs, tombeaux et fonts baptismaux, ils se spécialisaient cependant dans la confection des monuments funèbres : tombeaux élevés, avec statues de *gisants* en ronde-bosse ; ex-voto et monuments funéraires dont

---

(1) Les anciennes industries d'art tournaisiennes à l'exposition de Tournai, 1911. 400 pages, 190 planches.

le décor était entièrement gravé sur lame de pierre, et enfin bas-reliefs funéraires d'un type très particulier et très original.

L'importance de ces ateliers fut considérable tant sous le rapport de l'abondance des œuvres produites, que sous celui de leur valeur artistique.

Nous avons, dans notre récent travail sur *les anciennes industries d'art tournaisiennes*, donné un tableau du nombre vraiment prodigieux d'œuvres sorties des ateliers tournaisiens au 15e siècle, (pour ne parler que de cette époque) et qui se trouvent répandues dans tout le bassin de l'Escaut, en Belgique et dans les Pays-Bas, et bien au delà, dans les départements du Nord, du Pas de Calais, de la Somme, de l'Oise et de l'Aisne, en France.

On a pu voir, à l'exposition tournaisienne de 1911, un ensemble remarquable d'œuvres sculptées, provenant de diverses églises de Tournai, et, complétant les indications recueillies jusque là, par la recherche d'autres œuvres du même genre encore existantes dans maintes localités, nous avons signalé, reproduit et étudié dans un travail d'ensemble, un grand nombre d'autres monuments de ce genre, pour en dégager l'importance et l'originalité des bas-reliefs funéraires de l'école de Tournai.

Pour ne parler que de ceux qui existent encore, les plus anciens et peut-être les plus remarquables, sont ceux du musée d'Arras, qui proviennent d'églises démolies de cette ville et des environs : bas-reliefs funéraires de Pierre Sakespée, Marie Augrenon, sa femme et le second mari de celle-ci, Jehan du Pluvinage; de Hue Walois, de Robert li Rois; de Pierre de Herselle et plusieurs autres moins importants, car ce musée en possède une vingtaine

A Tournai même, les monuments Cottrel, de Seclin, Isaach, de Leval, d'Avesnes, Taintenier, de Hennin, de Clermais, Bleekere, Savary, de Quinghien, de le Wastine, du Bos, Gervais (Follette), le Louchier, de Gheldres, etc.

A Bethune, le monument de Nicolas Colart ; à Lille (musée des Beaux Arts), les bas-reliefs de Pérenchies, de Wisquette, etc.

A Bruxelles (musée du Cinquantenaire), le monument de Jehan Fiefvés, et celui de Jean Mariscau.

A Mont-Bernarchon (Pas de Calais) celui de Jean Dumont, dit Roland; à Caumont (même département) le retable des familles d'Abbeville et de Melun; à Amiens, les bas-reliefs de Jean Avantage, de Robert de Fontaine, de Jean le Mariés qui se trouvent à la cathédrale, et ceux du musée de Picardie ; etc.

De cette même époque subsistent encore des tombeaux élevés et des pierres tombales avec figures en ronde-bosse de gisants, de grandeur nature.

Le type le plus remarquable de ce genre de monuments, d'une merveilleuse beauté, est conservé au musée de Douai; c'est la dalle à trois figures de Jean de Saint-Pierre du Maisnil et de ses deux femmes (1459). Il est à regretter que la façon dont il est présenté et le coin obscur où il gît, ne permettent pas d'en donner une reproduction photographique.

La dalle, à trois figures également, de Jean de Melun et de ses deux femmes (1480), conservée au château d'Antoing, beaucoup plus connue que la précédente, est de même type et de valeur à peu près égale.

Le musée d'Arras en possède aussi plusieurs, parmi lesquelles celle de Drocourt, à deux figures, est la plus belle ; les deux dalles de Foufflin-Ricametz (Pas de Calais) avec les images de Jean Ricametz et de Catherine de Barbenchon ; à Rumes, les tombes jumelles des de Bauffort, à Thiant (trois figures de Jean de Thiant et de ses deux femmes Adrienne de Liedekerque et Marie d'Yve), etc.

Enfin au 15e siècle, comme précédemment, on a exécuté à Tournai des lames funéraires gravées, tantôt de grandes dimensions, quand elles ont recouvert la sépulture même, avec la figure gravée du ou des défunts; tantôt de dimensions restreintes, lorsqu'elles ne sont que des ex-voto funéraires, avec un sujet gravé, de même type et de même composition que les bas-reliefs, dont nous venons de parler.

Ces grandes lames gravées se rencontrent un peu partout, mais la cathédrale de St-Omer, surtout, en possède un ensemble important.

Les petites lames, ou ex-voto funéraires, se rencontrent également à St-Omer, à Tournai, (Eglise St-Nicolas, musée, cathédrale), à Anstaing (Nord), à Maing (près Valenciennes), etc.

Les lames gravées, du moins les grandes, ne diffèrent pas

sensiblement de celles qu'on a taillées dans d'autres pierres et dans d'autres régions, tandis que les ex-voto gravés, et les bas-reliefs funéraires ont un type propre et franchement original que nous allons essayer de décrire.

***

Les bas-reliefs funéraires ou votifs, sont de dimensions fort variables; l'un des plus grands, le monument de Pérenchies à Lille, mesure 1 m. 90 × 1 m. 15, et l'un des plus petits, celui d'Arnould De Gheldres à Tournai, (0,60 sur 0,40); ils ont généralement la forme d'un parallèlogramme, parfois en largeur, parfois en hauteur, reproduisant, à peu d'exceptions près, un type arrêté dès la fin du 14e siècle, savoir : au centre une représentation de la sainte Trinité, ou le Christ en majesté, présidant au jugement dernier, ou enfin la Vierge avec l'Enfant Jésus sur les genoux; à droite et à gauche, se trouvent le défunt et la défunte agenouillés, présentés par leurs patrons respectifs, debout auprès d'eux, et mettant une main sur leur épaule; derrière le mari, sont rangés les garçons; derrière la femme, les filles, tous à genoux comme leurs parents, et accompagnés parfois aussi de leurs patrons. C'est le thème quasi invariable; quelques accessoires complètent parfois cette scène, sans en changer l'ordonnance : anges soutenant un drap d'honneur derrière l'image du Christ ou de la Vierge, anges sonnant de la trompette ou portant les armoiries des défunts; parfois dans la partie supérieure, le sculpteur a ménagé un riche décor d'architecture, arcatures ou dais; parfois aussi la composition est simplifiée par l'absence des patrons, ou par le nombre restreint des défunts! Quand il n'y en a qu'un seul, il est représenté sur un des côtés de la plaque, l'autre étant occupé par l'image sainte qu'il implore; l'encadrement se compose généralement d'une simple moulure, avec parfois, des rosettes dans les gorges.

Mais si le thème est le même pour tous, et quasi invariable, l'exécution est au contraire fort variable et porte la marque de mains bien différentes; elle est souvent fort supérieure, et parfois aussi, fort médiocre.

Les textes, tracés en minuscules gothiques, sont toujours extrêmement corrects, d'une régularité parfaite et d'une exécution très soignée.

Quelques monuments, bien que conçus dans le même cadre, se distinguent cependant par l'originalité de leur composition, tels

ceux de Simon de Leval à Basècles ; de Hue Walois, à Arras ; de Jean de Wastine à Tournai ; de Robert de Fontaine à Amiens ; et surtout celui de Jean Fiefvés à Bruxelles.

Dans le premier on voit le chevalier, tenant son cheval par la bride, agenouillé devant la Madone ; dans le second, presque toute la plaque est occupée par la scène du jugement dernier ; dans le troisième est représenté Jésus au jardin des oliviers et le défunt agenouillé à la porte du jardin ; dans le quatrième la scène du calvaire est figurée dans un cadre ogival supporté par des colonnettes élevées et grêles, ordonnance imposée en quelque sorte par la manière d'être des autres monuments funéraires voisins ; dans le cinquième enfin on a retracé la scène des funérailles du défunt, traitée avec une extrême originalité, et qui occupe tout le panneau. Seule une petite image de la vierge, qui domine cette scène, rappelle la tradition.

Le caractère dominant des sculptures tournaisiennes du 15e siècle, est un mélange d'idéalisme et de réalisme qui leur donne un aspect tout particulier, où les deux tendances s'équilibrent harmonieusement, et qui les différencie des œuvres des écoles voisines ; mais ce mélange est parfois déconcertant à tel point, que certains auteurs s'arrêtent au premier de ces deux éléments et le déclarent caractéristique de l'école de Tournai, tandis que d'autres semblent ne remarquer que le second ; ce qui fait encore que pour tel monument que nous pourrions citer, un critique trouvera les figures conventionnelles et banales, tandis qu'un autre leur découvre un caractère très individuel.

Certes toutes les figures de défunts ne sont pas des portraits, mais il en est qui le sont certainement, ou du moins qui ont la volonté de l'être, comme l'indiquent certains détails ; si plusieurs défunts sont représentés dans le même monument, leur type diffère autant que leurs vêtements, d'après leur âge et leurs fonctions ; toujours on sent une observation fine et judicieuse, jointe à beaucoup de sentiment ; toujours on remarque une grande correction dans l'emploi des éléments décoratifs ; l'art tournaisien est, dans toutes ses manifestations, élégant et sobre, comme devait l'être un art formé à une grande école d'architecture ; discret et correct, comme celui qui distingue les diverses industries d'art tournaisiennes, qui toutes s'inspirent du sentiment français !

*
* *

A quelle grande école d'art faut-il donc rattacher l'école de Tournai?

A l'art français, disent MM. Joseph Destrée, Raymond Koechlin et Paul Vitry, dans diverses études consacrées à des œuvres de sculpture de nos régions. Tel est aussi notre sentiment, et nous croyons ne pouvoir mieux faire que de citer à ce sujet, un article de M. Paul Vitry (1), le dernier en date, sur la matière, et qui nous paraît résumer, en termes excellents cette question :

«... Pièces de premier ordre et de premier intérêt historique et archéologique, en même temps que de la provenance la plus certaine, cette série de monuments funéraires en pierre, de la fin du XIVe et du XVe siècle, (qui figuraient à l'exposition de Tournai en 1911).

Waagen qui les plaçait pour la plupart en plein XIVe siècle, y cherchait les origines du réalisme flamand et les signes précurseurs de l'art des van Eyck et des van der Weyden, (nous disons aujourd'hui *de le Pasture*).

M. Koechlin y a noté surtout la persistance de certains types traditionnels, images de convention, figurant la Vierge assise, la Trinité ou le Christ juge, qui procèdent bien de l'art gothique français antérieur. Il a souligné dans ces figures de donateurs, prétendus portraits véridiques, exécutés souvent un demi siècle après la mort des personnages représentés, ou dans des ateliers très distants de leur patrie, plus de fantaisie réaliste que de naturalisme vrai... »

La série proprement tournaisienne de ces bas-reliefs en pierre grise, ne commence guère avant le XVe siècle, (2) il est donc impossible d'y chercher des antécédents aux puissantes sculptures réalistes qui se créèrent en France dès l'époque de Charles V.

On ne saurait toutefois en négliger la signification et la valeur de nouveauté.

Si nous convenons avec M. Koechlin que la suite des personnages en armures, avec leur raie un milieu du front, et leur légère barbiche, du monument Cottrel, celle aussi des femmes au visage régulier enserré dans une guimpe uniforme, est bien conventionnelle et banale; si nous pouvons même, grâce à la mise en lumière des morceaux de sculpture conservés à la cathé-

---

(1) Numéro de février 1912 de la revue *les Arts*.

(2) Nous savons qu'ils remontent au moins jusqu'à la fin du 14e siècle.

drale, souligner, dans la délicieuse petite sainte Anne, la survivance éclatante des types élégants et délicats du XIVe siècle français, nous devons, par contre, insister un peu plus que M. Koechlin ne semble disposé à le faire, sur les qualités d'observation, sans grande puissance peut-être, mais précise, fine et pittoresque qui apparaissent dans le Colard de Seclin (1401), le Jacques Isaak et sa femme (même date) ou le Simon de Leval (1407).

Nous devons aussi insister sur la grandeur de style qui paraît en progrès presque d'année en année, dans la série chronologique de ces monuments; des draperies multiples aux plis minces et collant au corps de certaines images de vierge, nous arrivons à l'ampleur magnifique des draperies de celle de Basècles, dont le visage aussi plus large et moins gracieux, prend quelque chose de la plénitude et de la bonhomie qu'offriront plus tard les vierges françaises du XVe siècle.

D'où viendra l'initiative et l'exemple? Il est assez difficile de le dire, mais ce qui semble manifeste, c'est que dans ses proportions modestes, cet art des premières années du XVe siècle, à Tournai, est en accord avec l'art monumental qui va s'épanouir à la même date précisément, à la Ferté Milon et à Dijon.

Notons aussi que, tandis que le style français ou bourguignon évoluera assez rapidement, la formule des fabricants d'ex-voto tournaisiens est à peu près fixée au début du XVe siècle, pour une période de 50 à 60 ans, témoin le monument funéraire de Jean de Bos qui date des environs de 1438, ou tant d'autres dans les églises Saint-Nicolas et Saint-Jacques, à Tournai; le Calvaire avec donateur, en pierre blanche, de la cathédrale, daté de 1470, etc.

Bien rares sont les tentatives iconographiques originales comme celle du monument de Jehan Fiévés (1425), où apparaît comme dans la sculpture bourguignonne, le costume des pleurants encapuchonnés.

***

L'école de sculpture tournaisienne est une branche de l'art français. C'est d'abord une vérité historique et géographique, puisque Tournai, au XVe siècle, faisait partie intégrante de la France, depuis de nombreux siècles, et a continué à en faire partie jusqu'en 1521. C'est une vérité de fait, qui se dégage de la comparaison de ses œuvres avec celles des Ecoles françaises les mieux caractérisées, et il devait en être d'autant plus ainsi, que

la clientèle la plus fidèle et la plus riche de ses ateliers se rencontrait dans les provinces du nord de la France, surtout à l'époque qui nous occupe.

Dans les temps précédents, du onzième au treizième siècle, la grande école d'architecture de Tournai avait régné sur ces mêmes provinces, en amont de l'Escaut, en même temps que sur les Flandres, en aval du fleuve; les grands monuments de Laon, Noyon, et ceux aujourd'hui disparus de Valenciennes, Cambrai et Lille, d'une part, ceux d'Audenarde, Courtrai, Ypres, Damme, Ardenbourg et surtout de Gand, qui est la ville la plus glorieusement marquée du sceau de l'art tournaisien, d'autre part, offrent tous les mêmes caractères, dont le prototype se trouve dans la cathédrale et les constructions romanes de Tournai.

Mais il n'en était plus de même au 15e siècle, et si Tournai, à cette époque, fournissait encore des œuvres de sculpture à la Flandre, elle n'inspirait plus l'art de ces régions, ni au point de vue de l'architecture, ni même à celui de la sculpture.

D'autre part la sculpture tournaisienne semble avoir exercé une influence véritable sur les peintres de son temps et en particulier sur l'école de Tournai, où Campin, Darêt et l'immortel Roger de le Pasture ont excellé !

Un autoportrait de Jean van Eyck

par E. Durand-Gréville.

Dans notre ouvrage intitulé *Hubert et Jean van Eyck* (1), nous avions donné les raisons qui nous permettaient de conclure, avec une vraisemblance voisine de la certitude, que le *portrait d'homme* de la National Gallery signé « Johannes de Eyck », et daté de 1433, était le portrait de Jean van Eyck par lui-même, vers l'âge de 47 à 48 ans, et ressemblait beaucoup, par la conformation des traits, au personnage des *Juges intègres* du retable de Gand que les peintres du XVIe siècle avaient supposé être le portrait de Jean.

Mettons en regard de notre opinion deux passages du livre le plus récent de Mr James Weale, intitulé *The van Eycks and their art* (Londres, John, Lane, 1912) :

Page 56. — « Vu la coutume qui prévalait parmi les peintres de ce temps d'introduire leurs portraits dans les ouvrages qu'ils peignaient, deux des *Juges intègres* furent stupidement (fatuously) désignés comme étant les portraits des deux frères ».

Page 113. — « 1910. Durand-Gréville, 125 : « Si *l'Homme au turban* de la National Gallery est bien l'autoportrait de Jean, âgé de 47 à 48 ans, et si l'un des *Juges intègres* est bien le portrait de Jean à l'âge approximatif de 35 ans, on arrive à 1420 ou 1421 pour la date de l'exécution de ce portrait et du volet qui le renferme. « Cette opinion peut être renvoyée sans commentaire ». (May be dismissed without comment).

On le voit, notre confrère n'aurait pas pu dire plus nettement qu'il est d'un autre avis que nous.

On trouve à la même page du dernier livre de Mr James Weale le passage suivant :

« 1910. Weale, dans le *Burlington Magazine*, XVII, 177 » : A en juger d'après la peinture, l'homme (au turban) paraît avoir de 60 à 65, ans en octobre 1433; il avait donc 32 à 33 ans, quand Marguerite naquit en 1406. La grande ressemblance de traits

(1) Bruxelles, Van Oest, 1910.

entre ces deux personnes a été confirmée par le Dr Oswald Rubbrecht, qui a fait une étude spéciale des ressemblances de traits dans les familles, et qui est d'avis que l'homme de cette peinture doit être regardé comme étant le père de Marguerite van Eyck ».

Avant de redonner ici, en y ajoutant de nouvelles preuves, les raisons qui nous font tenir à l'opinion exprimée par nous pour la première fois en 1905, dans *Les Arts anciens de Flandre* (tome I, p. 23-25), nous voilà forcé de discuter les opinions contraires de de Mr J. Weale.

Et d'abord, nous ne pouvons imaginer, malgré nos efforts, ce qu'il y a de « fatuous », a priori, dans l'idée que les frères van Eyck auraient mis leurs effigies dans le retable, en se conformant à « la coutume qui prévalait parmi les peintres de ce temps-là ». Voici, pensons-nous, comment Mr Weale en est arrivé peu-à-peu à formuler une opinion si énergique. Il y a vingt ou trente ans, l'idée que deux des *Juges intègres* étaient les frères van Eyck ne rencontrait aucun contradicteur. Mr James Weale, grand fouilleur de textes, se demanda quels étaient les contemporains des van Eyck qui avaient, les premiers, énoncé cette opinion. Il n'en trouva aucun, pas même dans la seconde moitié du XVe siècle; pas davantage dans la première moitié du XVIe siècle. Tout ce qu'on a affirmé là dessus, est postérieur à 1550. Il se crut donc en droit d'affirmer que c'était légende récente, dont on n'avait pas à tenir compte. Sa conclusion nous parut légitime au premier coup d'œil; mais à tort. En effet, dans le cas qui nous occupe, il n'avait pas tenu compte d'un élément important : le nettoyage et la restauration du retable, en 1550, par Jean Scorel et Lancelot Blondel; à quoi il faut ajouter la copie du retable, faite vers le même temps par Michel Coxcie pour le roi d'Espagne.

Sans compter parmi les génies transcendants, ces trois artistes étaient des hommes considérables, choisis parmi les meilleurs de leur temps, et très expérimentés dans leur art. Ils savaient pertinemment que les peintres « de ce temps-là » et aussi ceux de leur temps, aimaient à se glisser dans leurs compositions, avec leurs propres traits, sous l'aspect d'un des personnages de la scène représentée. Ils savaient, *mieux que nous ne pouvons l'imaginer aujourd'hui*, quelles étaient les règles de ce jeu de cache-cache, qui permettait aux artistes de se montrer, en ayant l'air de se dissimuler. Aujourd'hui encore, malgré le recul des temps, nous

pouvons soupçonner avec vraisemblance, parfois même affirmer avec certitude, que telle effigie, celle de Gérard David, par exemple, se trouve dans plusieurs de ses ouvrages ; de même celle de Thierry Bouts — et, peut-être aussi celles de ses deux fils, — dans la *Cène* de Louvain. Nous sommes guidés en cela, aujourd'hui, par des indices vagues, *qui devaient être plus précis pour des gens du métier encore très voisins des vieux usages*. L'idée de voir dans deux des personnages du panneau des *Juges intègres* les portraits des frères Van Eyck, n'est certainement pas venue spontanément à l'esprit d'un poète ou d'un chroniqueur : elle a été dictée après un lent examen, par les trois peintres qui se sont occupés du retable et qui l'ont communiquée à leurs confrères en peinture. Cette petite découverte fut, sans aucun doute, un événement dans la ruche artistique de Gand, avant de devenir la nouvelle que les chroniqueurs ont répandue. L'opinion énoncée par trois artistes très remarquables peut être discutée, on peut la tenir pour vraisemblable ou pour invraisemblable, on n'a pas le droit de la rejeter sans discussion comme une légende absurde a priori.

Ce que nous venons de dire ne nous apparaissait pas aussi clairement il y a huit ans qu'aujourd'hui. Nous étions tout disposé, sans y avoir réfléchi davantage, à croire la question résolue dans le sens indiqué si nettement par Mr James Weale, et à ne plus nous occuper des portraits des deux frères, quand tout-à-coup le problème s'est présenté à nous sous un aspect nouveau et parfaitement inattendu.

Chacun peut se rendre compte de la différence d'expression qui existe entre un modèle en train de poser et l'artiste qui le regarde. L'un est passif, l'autre est actif. C'est même pour éviter cette expression passive, que l'artiste emploie souvent le subterfuge de dire à son modèle : « Tournez-vous vers moi. Regardez-moi ! » Moyennant quoi, pour peu qu'il soit psychologue, ou habile discoureur, il tiendra l'attention de son modèle éveillée. Mais la différence n'en existe pas moins. L'attention du modèle, même éveillée par un récit ou une question, n'est pas du même ordre que celle du peintre, qui cherche à mettre en relief les traits les plus saillants, les plus « représentatifs » d'une physionomie. Chez le peintre qui travaille, si vous l'observez bien, aucun trait du visage n'est au repos. Tous sont en action. Le désir de bien

voir, fait contracter les lèvres et les narines, cligner les yeux, remonter légèrement les joues, plisser les tempes...

Maintenant, supposez un artiste qui soit à la fois le peintre et le modèle, qui se regarde lui-même dans une glace pour exécuter son propre portrait. Qu'il le veuille ou non, ce qu'il mettra sur le panneau ou la toile, ne sera pas un modèle passif, mais un peintre actif.

La règle n'est pas absolue ; nous croyons pourtant qu'il est souvent facile, possible en tout cas, de dire si le portrait que l'on a sous les yeux, est celui d'un peintre par lui-même.

Naturellement, pour établir un diagnostic de ce genre, un peu d'entraînement n'est pas inutile. Nous avions fait quelques essais de cet ordre dans la galerie des portraits des peintres au musée des Offices de Florence. Notre esprit s'était, à la longue, tourné de ce côté, sans que nous eussions besoin d'y penser. Quand *l'Homme au turban* de la National Gallery s'est retrouvé sous nos yeux, nous ne songions pas à nous demander si c'était, ou non, un autoportrait. La réponse s'est faite toute seule, et, quand nous l'avons eu formulée, il n'y avait plus qu'à la vérifier, à examiner attentivement l'expression de l'ensemble du visage, puis en étudier un à un tous les traits. Au bout d'un examen suffisamment long et attentif, notre opinion fut faite : *l'Homme au turban* était le portrait d'un peintre par lui-même ; et comme il était signé, daté et accompagné de la formule : ALS IKH KAN, il fallait bien conclure que c'était le portrait de Jean van Eyck par lui-même !

Mais, pourra-t-on nous dire, tout cela est bien subjectif ! Êtes-vous sûr de n'avoir pas été l'objet d'une illusion ?

Nous voilà forcé de raconter ici une petite histoire qui prouvera que tout n'est pas subjectif dans l'idée énoncée. Au printemps de 1909, pendant une de nos visites à sa remarquable collection, Mr Traumann, de Madrid, nous montra un portrait d'homme en buste, acquis depuis peu, et voici, en substance, la conservation qui eut lieu après l'examen :

— Votre portrait me paraît être celui d'un peintre par lui-même.

— Vous croyez ?

— J'en suis persuadé.

— Sur quoi fondez-vous votre opinion?

Ici doivent se placer les explications que nous avons données plus haut, à propos de l'*Homme au turban*.

— Eh bien, conclut Mr Traumann en souriant, vous avez mis le doigt sur la vérité. J'avais vu le tableau antérieurement, et il représentait un peintre tenant une pallette et des pinceaux. Malheureusement, la partie inférieure du tableau était dans un si triste état, qu'il fallait choisir entre deux expédients : ou la repeindre presque entièrement, ou la couper. On trouva moins barbare de la couper, et c'est dans son état actuel que j'ai acheté le tableau.

Après une vérification aussi nette, plusieurs nous feront sans doute crédit, et nous croiront sur parole à propos de l'autoportrait de Jean. Mais nous ne désirons pas être cru sur parole. Nous voudrions que chacun, avant de décider, étudiât l'*Homme au turban* soit en original, — ce qui vaudrait mieux que tout —, soit dans une photographie aussi bonne et aussi grande que possible. Nous sommes persuadé qu'un examen lent et attentif, appliqué sans parti pris, amènerait bien des esprits à partager notre idée.

Arrivé à ce point, nous voici forcé d'examiner l'opinion de Mr James Weale, venue après la nôtre, et qui la contredit de deux façons.

Quel est l'âge apparent de l'*Homme au turban?* Selon nous, 47 à 48 ans, *pas plus de cinquante en aucun cas*, pourvu que l'on tienne compte d'un fait bien certain, à savoir, que *les gens du XVe siècle prenaient l'aspect de vieillard plus vite que nous*. Faute d'hygiène et de soins extérieurs, les hommes des siècles passés, y compris ceux du dix-septième siècle, étaient de « vieux barbons » à quarante cinq ans. Ce n'est donc pas trop que de retrancher cinq ou six années à l'âge apparent d'un homme mûr du quinzième siècle, pour obtenir son âge réel; et si l'on oublie cette précaution, il est certain que l'on risquera de commettre une erreur d'appréciation sérieuse.

En dehors de cette considération, nous avons un autre motif de croire que l'examen de Mr James Weale n'a pas été très approfondi. En effet, notre savant confrère n'accorde que « soixante ans environ » à l'*Homme à l'œillet* de Berlin. Or, celui-ci, tout couturé de rides, est manifestement de dix ans plus âgé que l'*Homme au turban*, que cette remarque ramène vers l'âge de cinquante ans par un détour inattendu. Notre opinion de 1905 paraîtra solide, pensons-nous, aux yeux de tous ceux qui examineront le problème sans précipitation.

L'*Homme au turban* est-il le mari, ou le père de Marguerite van Eyck?

Sans oublier que, comme le dit Mr James Weale, le Dr Oswald Rubbrecht a fait une étude spéciale des ressemblances dans les familles royales et princières, nous sommes résolûment d'un avis tout différent au sien. Ici encore, un premier examen trop rapide peut induire en erreur. Entre l'effigie de la femme et celle de l'homme, il y a quelques analogies superficielles, que vient appuyer la ressemblance de pose, d'éclairage et de modèle, ressemblance toute naturelle, puisque c'est le même qui exécuta les deux panneaux, à moins de six années de distance. Mais c'est la diversité qui domine : la femme a le bas du visage et le menton *pointus*, le nez *droit* et *un peu relevé* du bout, les yeux *petits*, le front très bombé; l'homme a le menton large, le nez à pointe *amollie* et *tombante*, les yeux *moyens*, plutôt grands, le front nullement bombé, plutôt large et plat (1). Ces différences sont assez grandes, à notre avis, pour que la relation de père à fille entre les deux portraits devienne une pure hypothèse.

En tout cas, la question est nettement posée; nous prions nos confrères en histoire de l'art de ne pas prendre parti, avant de l'avoir examinée longuement, comme elle le mérite, puisqu'elle touche à un point d'histoire.

Nous l'avons dit, mais cela est bon à redire : au moment où nous avons cru reconnaître dans le tableau de Londres l'autoportrait de Jean, nous nous étions laissé persuader par les affirmations d'un historien aussi bien informé que l'est généralement Mr James Weale, et nous pensions que la présence des deux frères dans le retable était une fantaisie sans fondement. Cependant une vague curiosité, ou plutôt une habitude invétérée de vérification nous fit chercher à voir s'il n'y aurait pas quelque ressemblance entre le portrait de Londres et le visage du cavalier qui était censé, selon l'opinion courante, représenter Jean dans le panneau des *Juges intègres*. Nous n'aurions pas imaginé que la vérification pût être aussi concluante! La ressemblance est indéniable, à condition que l'examen comparatif porte séparément sur tous les traits des deux visages. Les yeux, les sourcils, le nez

---

(1) Mr le Dr O. Rubbrecht signale comme preuve de parenté un petit renflement de chair qui se trouve, dans les deux portraits, au-dessus de la narine gauche. Mais ce détail se trouve, aussi marqué, dans le portrait de Jean de Leeuw. On doit y voir outre une coïncidence, le résultat du choix de l'éclairage, précisément apte à mettre au relief les irrégularités du nez.

surtout, avec sa pointe *tombante* et un peu *molle*, ses marines dilatées, le pli de la joue et sa distance au coin de la bouche. Tout concorde remarquablement. Le jeune cavalier doit avoir trente cinq ans environ, il est donc naturel que son ovale soit plus garni de chair ; mais on retrouve, atténuée, dans le bord de la joue droite, la double saillie des deux maxillaires, si marquée dans le visage amaigri et fatigué par la vie que nous offre le portrait de Londres.

Pour achever de nous convaincre, voici un détail qui équivaut presque à une signature. Dans le portrait de la National Gallery, tout le monde a remarqué le « turban » c'est-à-dire le chaperon qui lui sert de coiffure, et qui est d'une forme tellement spéciale, avec son air négligemment noué, qu'on ne trouverait la pareille dans aucun portrait du temps. Eh bien, cette forme se reproduit, non pas seulement à peu près semblable, mais presque absolument identique, dans le portrait supposé de Jean du volet des Juges intègres!

Est-il vraiment possible de ne voir là qu'une de ces coïncidences fortuites, dont il ne faudrait tenir aucun compte? Par quelle singulière fantaisie le peintre du retable aurait-il prêté à l'un de ces célestes élus la dissonance d'un chapeau à la mode du moment, s'il n'avait pas voulu signifier par là que son personnage était un faux élu, portrait d'un contemporain ?

L'identité des deux chaperons serait déjà pour notre démonstration une bonne clef de voûte, si de nouveaux arguments ne s'étaient pas présentés pour la fortifier.

En 1905, au moment où l'idée que nous discutons nous entra dans l'esprit, nous crûmes nous souvenir qu'il avait été question, dans quelque œuvre imprimée, d'un portrait de Jean par lui-même comme ayant existé. Le mieux nous parut être de consulter là-dessus un grand confrère, ordinairement très renseigné, Mr J. Weale, qui nous répondit, sans entrer dans aucun détail : « C'est un bruit lancé par un écrivain peu sérieux ». Il n'en fallut pas davantage pour arrêter nos recherches dans ce sens. Aujourd'hui, plus expérimenté, nous pensons qu'il faut se méfier non-seulement de sa propre mémoire, — ce qui est élémentaire, — mais de celle d'autrui ; en d'autres termes, que la vérification à outrance est le premier élément de toute recherche. Du reste, dès 1908, date de la publication du *Hubert and John van*

Eyck de James Weale, nous étions fixé sur le document cherché. Voici (p. 94) ce que dit Mr Weale :

« 1769. Descamps, 306, dit que ce portrait (celui de la femme de Jean) était exposé tous les ans, le jour de la Saint-Luc, dans la chapelle de la Gilde des peintres; mais qu'il était attaché par une chaîne et un cadenas, parce que le pendant, qui était le propre portrait de Jean van Eyck, avait été volé ».

J. B. Descamps, auteur du « *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant avec des réflexions relatives aux arts*, Paris, 1769, » faisait plutôt du reportage que de l'histoire de l'art dans le sens où l'on prend aujourd'hui cette expression. Il ne contrôlait pas toujours les anecdotes qu'il contait. Mais il nous semble évident que le fait cité par lui, n'est pas un racontar quelconque. C'est un fait qui était parfaitement vérifiable en ce temps-là, et non une histoire de voleurs ou d'ivrognes qui ne pouvait laisser après elle aucune trace : c'est un fait très particulier, très précis, très simplement et très logiquement expliqué par le vol opéré sur le pendant, qui était *le propre portrait de Jean van Eyck.*

Un portrait de Jean par lui-même a donc existé.

Telle n'est pourtant pas l'opinion de Mr James Weale, qui complète sa citation par la remarque suivante : « Tous les efforts ont été faits pour contrôler la vérité de cette assertion, qui semble être une invention ».

Sans aucun doute, il eût été excellent de trouver mentionnée quelque part ailleurs l'existence d'un autoportrait de Jean dans le trésor de la Gilde des peintres de Bruges. Mais en quoi l'absence d'une preuve supplémentaire diminuerait-elle la valeur de l'assertion primordiale, si précise?

Pour nous, le fait que Jean van Eyck a offert son autoportrait à la Gilde des peintres de Bruges, que ce portrait était exposé tous les ans, avec celui de sa femme, dans la chapelle de la Gilde, où il a été dérobé, nous paraît absolument aussi vraisemblable, qu'une infinité d'autres faits historiques couramment acceptés. Aucun motif n'existe pour repousser une assertion si précise, qui n'est contredite par aucun fait connu.

On ne peut toutefois nier que sa vraisemblance, si grande soit-elle, s'accentuerait encore, si l'on trouvait quelque part une mention un peu ancienne de l'existence d'un autoportrait de Jean van Eyck.

Or, cette mention existe. Elle a été signalée par Mr James

Weale d'abord dans le *Burlington Magazine*, puis dans *The Van Eycks and their art* (1912), p. 112. Au XVII[e] siècle, lord Arundel possédait une riche et célèbre galerie amassée lentement et à grands frais, qu'il légua à sa femme. A la mort de la comtesse (1655), un catalogue fut dressé, probablement pour faciliter le partage de la succession. Parmi les peintures décrites, on y trouve un portrait d'homme « *Ritratto de Gio. van Eyck de manu sua* ».

Cette assertion si précise peut, à toute force, être discutée. Il est permis de rappeler, à son sujet, qu'en Angleterre les marchands de tableaux, pour flatter une innocente manie des acheteurs, mettaient volontiers au bas d'un portrait quelconque un nom historique quelconque. Mais rien n'empêche non plus de penser que l'auteur du catalogue a pu reconnaître dans cet ouvrage, comme nous l'avons fait pour le tableau de la National Gallery, un autoportrait. Et il est parfaitement licite de mettre en ligne une troisième hypothèse, non prouvée sans doute, mais très acceptable : c'est que l'auteur du catalogue avait des raisons historiques, ou, tout au moins, de tradition, pour affirmer que c'était un « portrait de Jean van Eyck par lui-même ».

De ces considérations, il résulte que le récit de Descamps acquiert une probabilité encore plus grande.

Convenons-en, il est dommage que rien ne permette de suivre l'histoire du portrait avant son entrée chez lord Arundel. Du moins peut-on le suivre après sa sortie de chez la comtesse. C'est encore M[r] James Weale (même page) qui nous renseigne là-dessus. Le portrait est passé ensuite dans la collection de George Alan, vicomte Midleton de Peperharrow. Celui-ci mourut en 1848. La vente de sa galerie eut lieu en 1851. Le portrait fut acheté par le marchand de tableaux Farrer, qui le paya 315 livres et qui le revendit pour 365 livres à la Commission de la National Gallery ; où il est catalogué aujourd'hui sous le numéro 222.

Cela revient à dire que le portrait de la collection Arundel considéré au XVII[e] siècle comme celui de Jean par lui-même, ne fait qu'un avec l'*Homme au turban*, celui-là même qu'avant de connaître aucun document d'archives ou autre le concernant, nous avons déclaré être l'*autoportrait de Jean.*

Faisons encore un petit effort pour renouer le fil de l'histoire du tableau. Deux hypothèses principales peuvent être faites :

1° — Il a existé un autoportrait de Jean, qui, volé ensuite, a disparu ; et un second portrait, peint par Jean, qui, à deux siècles

et demi d'intervalle, a été considéré comme l'autoportrait du maître;

2° — Il n'a existé qu'un seul autoportrait de Jean, lequel, volé à Bruges, où il était connu comme tel, est entré comme tel dans la collection lord Arundel, a perdu cette glorieuse qualité avant d'entrer à la National Gallery, et est devenu, dans l'opinion de Mr James Weale (p. 112), celui de « a well-to-do marchant ».

De deux hypothèses, la vraie méthode scientifique demande que l'on choisisse, en l'absence d'autres preuves, la moins compliquée, comme étant par cela même la plus vraisemblable. L'*Homme au turban* était un chef-d'œuvre admiré de tous; sa valeur d'art ne sera pas augmentée par les considérations qui précèdent; mais, pour ceux que notre argumentation aura convaincus et qui reverront cette précieuse relique, l'admiration se doublera désormais d'une émotion profonde, à l'idée qu'ils ont devant lès yeux, en une image fidèle comme une photographie, le visage pensif, sage, un peu éprouvé déjà par la vie, du plus grand des deux inséparables créateurs de l'art flamand.

P. S. — On avait le droit de se demander si, par leurs dimensions, cadre compris, les deux tableaux n'étaient pas des pendants. Les dimensions indiquées par Mr James Weale pour le portrait de Marguerite van Eyck, du musée communal de Bruges, semblaient, à la rigueur, concorder avec celle du portrait de la National Gallery. Mais notre confrère ne disait pas si le portrait de Marguerite avait été mesuré avec ou sans cadre. On ne pouvait donc rien conclure avant vérification. Pour plus de sûreté, nous nous sommes adressé à Sir Charles Holroyd, directeur de la National Gallery, et à Mr Daled, concierge du musée de Bruges. La réponse de Sir Ch. Holroyd nous est arrivée longtemps avant l'ouverture du congrès. De même celle de Bruges. Mais celle-ci exigeait un supplément d'information, qui, à cause d'une lettre égarée, ne nous est pas parvenu. C'est pourquoi, le lendemain de la clôture du congrès de Gand, nous sommes allé vérifier nous-même les dimensions du portrait de Bruges. Voici les résultats d'ensemble :

L'Homme au turban, d'après Mr James Weale :

Hauteur, 13 pouces ($0^{m}332$); largeur, 10 pouces un quart ($0^{m}261$).

D'après la vérification anglaise :

Hauteur, 13 p., un huitième ($0^{m}333$), même largeur.

Marguerite van Eyck. Le bois de cette peinture ayant « travaillé », sa forme n'est plus exactement rectangulaire. C'est le cadre surtout qui a joué, car les dimensions du panneau sont inégales 1 mm. à peine dans le sens de la hauteur et encore moins pour la largeur. Les voici :

Hauteur, $0^{m}3225$; largeur, $0^{m}256$.

Si le portrait de Marguerite, *sans cadre*, est comparé avec *l'Homme au turban dans son cadre*, on voit que les largeurs concordent à moins de 6 mm. près et les hauteurs à moins de 12 mm. près Mais la coïncidence provient sans doute de ce que les panneaux, à cette époque, comme aujourd'hui d'ailleurs, étaient coupés à des mesures déterminées.

La concordance, du reste, cesse complètement, si on compare les deux tableaux *dans leurs cadres*. Dans ces conditions, on trouve, pour le portrait de Marguerite : — hauteur, $0^{m}4085$; largeur, $0^{m}3425$, — dimensions très supérieures à celles du petit portrait — grand chef-d'œuvre — de la National Gallery.

Cette différence, qui prouve que les deux portraits n'ont pas été faits intentionnellement comme pendants, s'explique très bien par les circonstances de leur production. Le premier fut fait en 1433, presque sûrement avant le mariage; l'autre ne vint au jour que cinq à six ans plus tard. Il est possible que Jean, se sentant brusquement malade, ait légué par testament les deux portraits à la Gilde des peintres. En ce cas, qui sait si on ne pourrait pas retrouver de testament dans quelque recoin des archives de Bruges? C'est sur cet espoir qu'il nous plaît de terminer le présent mémoire.

La séparation des œuvres d'Hubert et de Jean van Eyck,

par E. Durand-Gréville.

On pourrait compter sur ses doigts les historiens d'art qui n'ont pas essayé d'attribuer soit à Jean, soit à Hubert, l'ensemble ou telle partie du retable de Gand.

Quelques-uns, c'est la petite minorité, — après avoir examiné successivement les membres du retable aujourd'hui dispersés, — ont cru pouvoir affirmer qu'il n'y a entr'eux aucune différence de style ou d'exécution. Tel en a conclu que le retable est tout entier de la main d'Hubert; tel autre a préféré croire que le grand ouvrage « commencé » par Hubert, a été non-seulement « terminé », mais encore complètement repeint par Jean.

La plupart, se basant sur des différences secondaires, en réalité insignifiantes, ont divisé l'exécution de l'œuvre entre Hubert et Jean selon une infinité de combinaisons toutes différentes; mieux encore, plusieurs ont cru reconnaître les deux mains dans différentes parties d'un même panneau. La question, en effet, est extrêmement complexe. Une opinion conçue sur un ouvrage isolé aura sa répercussion inévitable, sur l'attribution de plusieurs autres. Celui, par exemple, qui admet que la *Vierge-Rolin* du Louvre est de la main de Jean seul, devra forcément accorder à Jean tous les tableaux et toutes les parties du retable qui renferment un paysage d'une facture et d'une finesse identiques. Les plus prudents diront tout au moins que, dans ces ouvrages si peut-être les figures sont d'Hubert, les paysages sont entièrement de la main de Jean.

Nous aussi, comme tant d'autres, nous avons assayé de trouver la clef du mystère. Notre première remarque, juste en elle-même, nous aurait conduit, ou plutôt, nous a conduit pendant quelque temps à des conclusions fausses. La leçon nous a servi, et nous la racontons ici pour qu'elle serve peut-être de leçon à quelques jeunes chercheurs. Un jour, après avoir examiné le centre du retable, nous eûmes l'impression d'une révélation subite. Il nous sembla voir clairement que les manteaux blancs des apôtres agenouillés à droite (par rapport au spectateur) de la fontaine mystique, étaient exécutés en un balayage de couleur plus apparent

que les vêtements de tous les autres personnages de ce panneau. Cela se passait à l'époque très lointaine, où la considération de l'exécution et de la technique pointait à peine dans notre esprit. Nous avions cru remarquer dans les œuvres signées de Jean, vues antérieurement, une certaine rudesse d'exécution, par exemple dans les ornements des orfrois et, en général, des étoffes damassées.

Notre idée était fausse. Nous avons pu nous convaincre, en arrivant à cette vérité par plusieurs chemins, que le retable et les tableaux exposés actuellement dans les grands musées sous le nom de Jean ou, par exception de « Hubert et Jean », offrent non-seulement deux exécutions, mais deux techniques différentes, facilement reconnaissables, — facilement, quand on les a attentivement vérifiées et bien discernées une première fois. — C'est, à notre avis, l'éternelle histoire de l'œuf de Cristophe Colomb. Mais ce qui éternise les discussions, c'est que chacun, persuadé de l'évidente justesse de ses idées, s'abstient de vérifier avec l'attention nécessaire celles d'autrui, et leur oppose des objections vagues, invérifiables, ou plutôt invérifiées.

Au temps de l'exposition des Primitifs flamands de Bruges (1902) l'opinion générale considérait comme étant la technique propre « aux deux frères van Eyck », suivie pendant tout le XVe siècle par les élèves « des van Eyck », la peinture « en glacis ».

Cette technique, dont on peut vérifier la réalité, en examinant attentivement les bavochures de certains ouvrages du XVe siècle terminés, ou d'autres laissés interrompus, a été notamment signalée par un artiste brugeois, Mr Naert. Voici en quoi elle consistait.

Le peintre étendait sur un panneau une préparation très unie, complètement blanche, faite avec de la craie et de la colle de peau. Il dessinait ensuite, à la plume, jusqu'au moindre détail, les figures, les monuments, le paysage. Après quoi, à la détrempe pure, il peignait entièrement la composition *en grisaille*, non sans se permettre un léger empâtement. Cette nouvelle préparation, terminée et séchée, restait assez claire pour laisser apercevoir par transparence certaines hachurees à la plume faites dans l'intention, non d'imiter les ombres, mais d'en marquer la place et les limites. Sur ces indications, le peintre peignait les tons de chair, en se servant de couleurs délayées dans un mélange d'huile et de vernis, dont la nature exacte nous est inconnue aujourd'hui. Il

faisait de même pour les draperies, dont toutes les parties étaient couvertes d'un glacis coloré léger, tandis que les parties d'ombre des mêmes draperies étaient renforcées par des glacis superposés de terre d'ombre. De la sorte, contrairement à ce qui a lieu dans la peinture à l'huile actuelle, si l'on regardait à jour frisant un tableau peint par ce procédé, la couleur paraissait mince dans les clairs, et en épaisseur dans toutes les parties plus ou moins foncées. Pour achever l'opération, l'artiste n'avait plus qu'à peindre à la détrempe les cheveux les plus légers, les menus ornements d'or et les hachures des brocarts.

Pendant deux ou trois années, nous avons cru que ce procédé était celui « des frères » van Eyck. Nous pensions que Jean, selon l'opinion courante depuis Vasari, avait inventé sinon la peinture à l'huile, (qui a été employée de tout temps, évidemment, pour les statues et autres objets exposés à la pluie), du moins une peinture à l'huile et au vernis qui exigeait une technique spéciale, et que son frère aîné aurait immédiatement adoptée sans aucun changement. Tous les tableaux signés de Jean, examinés l'un après l'autre, montraient cette même technique par glacis sur une grisaille à la détrempe. Or, quand nous avons étudié à nouveau la plupart des volets du retable et des tableaux, non signés de Jean, mais à lui attribués dans les catalogues des musées d'Europe, nous nous sommes rendu compte qu'un certain nombre étaient peints dans une technique opposée, par certains côtés à celle des tableaux signés de Jean. Chez ceux-ci, nous l'avons fait remarquer, les clairs étaient minces, les ombres, au contraire, faites de plusieurs couches de couleur superposées. Dans les tableaux ou panneaux de l'autre catégorie, comme dans la peinture moderne, les ombres étaient le résultat de légers frottis, les clairs étaient obtenus au moyen d'empâtements (1).

Ramenons à sa valeur une objection qui nous a été faite par plusieurs, et qui semble formidable : « Comment Mr D.-G. peut-il parler d'empâtement au XVe siècle, alors que *tout le monde sait* que l'empâtement n'a commencé en Flandre qu'au XVIe ? »

---

(1) Pour éviter un malentendu possible, précisons davantage. C'est dans les *ombres* qu'on trouve la légèreté ; mais tel objet noir par nature, une fourrure noire, par exemple, pourra être empâté dans une œuvre d'Hubert. Il ne faudrait pas, en confondant deux choses différentes, nous prêter une contradiction qui n'est pas dans la réalité.

Nous pourrions répondre, en commettant volontairement l'erreur de définition de nos contracteurs : « Comment pouvez-vous dire que l'empâtement a existé au XVIe siècle, alors que *tout le monde sait* qu'il n'a commencé qu'au XVIIe siècle, avec Rembrandt et Velazquez ? »

A quoi nos contradicteurs seraient obligés de répliquer : « Pardon ! Vous forcez le sens du mot ! Il y a empâtement et empâtement ! »

C'est précisémeut cela que nous avons à leur opposer. Nous avons distingué, au XVe siècle, deux sortes de peintures, l'une qui consiste en un glacis mince et plat passé sur une grisaille, l'autre *sans glacis*, fait d'une couche empâtée aussi légèrement qu'on voudra, si on la compare à un glacis. Il y a, en art, des tableaux peints en pleine pâte ; d'autres, en demi-pâte ; d'autres en « quart de pâte » ; d'autres en « huitième de pâte », — qu'on nous permette l'expression. Toute personne qui pourra juxtaposer un van Eyck *signé, et, par suite, en glacis*, avec un « van Eyck » non signé peint sans glacis, en « huitième de pâte », ou qui aura la mémoire visuelle assez bonne pour rapprocher dans son esprit les deux tableaux vus à long intervalle, devra reconnaître que la distinction que nous faisons entre les deux genres de peinture est parfaitement nette, irrécusable, pourvu qu'elle ait été une fois aperçue. Elle sauterait aux yeux de tous, si les peintures attribuées « aux van Eyck » étaient exposées dans un même local. On se demanderait alors comment on a pu, si longtemps, laisser passer inaperçue une différence si précise et si importante.

En attendant la réalisation de ce rêve, nous prions tous ceux qui veulent s'éclairer de faire l'effort nécessaire, celui que nous avons fait, c'est-à-dire d'aller plusieurs fois dans tous les musées d'Europe, d'examiner pendant de longues heures, de loin, de près, de très près et même à la loupe, — en notant par écrit, minutieusement, leurs remarques sur le *style*, la *technique* et *exécution*, — tous les tableaux authentiques ou attribués, ou attribuables à l'un ou l'autre des frères van Eyck.

Il serait tout naturel de penser, puisque tous les tableaux signés de Jean sont peints en glacis, que ceux où l'on trouve l'autre procédé sont de la main d'Hubert. Cependant, il ne serait pas tout-à-fait impossible que les deux frères eussent employé, l'un et l'autre, les deux procédés. Pour que chacun des deux procédés n'appartienne qu'à l'un des deux frères, il faut voir si les

particularités secondaires d'*exécution* et les qualités de *style* qui correspondent à chacune des deux techniques, sont franchement distinctes.

C'est précisément ce qui arrive.

Tout le retable de Gand, sauf trois panneaux dont nous allons parler, est dans le système du léger empâtement. *Si l'on ne se laisse pas troubler par des différences de détail*, on verra que, partout, — l'*Adam*, l'*Eve* et les *Anges chanteurs* mis à part, — tout est peint dans une pâte douce et fondue, tout est vu « par les valeurs », comme l'a finement remarqué Mr G. Hulin, à propos de la *Vierge dans une église* du musée de Berlin, et tout, le dessin des chairs, excellent, mais plutôt doux, les moelleux des draperies aux plis foisonnants, les mains délicates, les airs de tête gracieusement penchés, tout, en un mot, est exécuté dans une pâte moelleuse et coulante, avec touches de lumière blanches, larges et douces. Ce sont autant de particularités qu'on ne rencontre dans aucun tableau signé de Jean. Dans les *Anges chanteurs*, en particulier, exécutés comme tout le reste du retable (sauf trois panneaux), le tempérament idéaliste du peinture « à empâtement » éclate d'autant mieux, que ce volet faisait pendant aux *Anges chanteurs*, si franchement, si violemment réaliste, pourrait-on dire ; et l'opposition entre les deux volets se poursuit jusque dans les détails de l'exécution. Examinez les cheveux des *Anges chanteurs :* on pourrait les trouver, tout admirables qu'ils sont, (car ce volet est un chef-d'œuvre), un peu gros, un peu rudes et comme copiés de trop près. Mais quel merveilleux dessin ! Il en est de même pour les sourcils. Ce sont là les particularités d'exécution du plus grand, du plus puissant des deux frères, telles que nous les montrent les œuvres signées de lui. Regardez, en revanche, dans les *Anges musiciens*, les cheveux, faits d'une masse fondue, sur laquelle, pendant qu'elle était encore humide, quelques fils fins et clairs sont venus faire jouer dans la masse un rayon de lumière; les sourcils, faits *d'un seul coup de pinceau*. Il est impossible d'admettre, un seul instant, que ces deux panneaux soient sortis de la même main ! (1). L'un est l'œuvre d'un artiste très savant, très

(1) Un de nos grands confrères a cru pouvoir objecter que la rudesse des uns et la grâce des autres s'expliqueraient par une différence d'éclairage. Non, il s'agit de *types*. Les *Anges chanteurs* sont des enfants de chœur, sortis du peuple, copiés tels quels avec leur laideur; les *Anges musiciens* ont des types de fils de famille italiens. L'opposition est violente, radicale, indéniable.

délicat, mais peintre avant tout ; l'autre est celle d'un homme qui est à la fois un rude dessinateur et un puissant sculpteur, un génie formidable, dont Hubert, plus idéal, plus gracieux et plus noble, n'a été que le grand précurseur, en même temps qu'il fut son maître.

Précurseur, mais grand et même très grand, puisqu'à l'heure présente un bon nombre de ses ouvrages portent encore le nom de son frère.

Avons-nous besoin de dire que l'*Adam* et l'*Eve*, ces étonnants chefs-d'œuvre de dessin et de modèle, offrent tous les défauts, très relatifs, et aussi toutes les puissantes qualités des meilleurs ouvrages signés de Jean ?

A l'aide du criterium multiple basé à la fois sur le *style*, la *technique* et l'*exécution*, nous croyons qu'il est très facile d'opérer la démarcation entre l'œuvre d'Hubert et l'œuvre de Jean.

Sauf trois panneaux, tout, dans le retable, absolument tout est d'Hubert. En dehors du retable, la *Vierge dans une église*, du musée de Berlin, avec sa délicieuse exécution, ses spirituels empâtements dans les chairs, dans les draperies et partout, crie le nom d'Hubert. De même le *Saint-François* de Mr John Johnson et celui de Turin, — celui-ci absolument original, quoi qu'on en ait dit, — l'*Homme au chaperon bleu*, avec ses « caresses de lumière » sur les points en relief des chairs ; la *Vierge au Chartreux*-Rothschild, dont le paysage équivaut, sur ce point, à une véritable signature d'Hubert (autant qu'on en peut juger par la photographie de Braun, car nous n'avons pas pu voir jusqu'ici l'original). De même tout le paysage et toute l'architecture de la *Vierge*-Rolin du Louvre, où les figures de la Vierge, de l'Enfant et de l'ange ont été certainement dessinées et exécutées picturalement par Jean seul. Il est presque certain, d'après le style, que le donateur a été dessiné par Hubert ; et il est très probable qne l'exécution de cette figure est de lui seul. Le faible doute qui nous reste, provient de ce que le chef-d'œuvre, placé en face de la lumière, ne peut être étudié de près, dans le détail, que dans la demi-obscurité produite par l'ombre portée du spectateur.

Nous ne prétendons pas énumérer ici tous les ouvrages attribuables à Hubert. Notre livre sur les deux frères fera cela mieux et plus complètement, pourvu que l'on tienne compte des cas, où nous ne présentons notre attribution que comme vraisemblable, ou simplement possible, ou vaguement hypothétique.

Nous insistons un peu là-dessus, parce que telle légende, difficilement déracinable, a été créée à nos dépens. On nous a fait dire, en France et en Angleterre, que la *Vierge d'Incehall*, signée de Jean et datée de 1433, est un Hubert. Ce n'est pas qu'un fait de ce genre nous paraisse absurde a priori : Rembrandt a vendu sous son nom une eau-forte, l'*Ecce Homo*, à laquelle il n'avait pas touché; Rubens a fait de même avec plus d'un tableau; Téniers le père a vendu sous son nom, avec sa signature, des tableaux exécutés par son fils; Téniers le jeune *a signé des tableaux exécutés par son père*, probablement trouvés dans l'atelier de celui-ci après sa mort. Nous pourrions relever des faits pareils au XXe siècle. Mais nous n'avons jamais dit que Jean van Eyck eût signé un tableau qu'il n'avait pas fait. Nous avons dit que, pour exécuter picturalement la *Vierge d'Incehall*, Jean avait dû se servir d'un vieux dessin de son frère. On peut donner des raisons psychologiques pour essayer de démontrer que cela n'est pas probable : nous avons préféré regarder directement les tableaux signés de Jean et les types attribuables à Hubert dans le retable et ailleurs. Quoi qu'il en soit, nous profitons de l'occasion pour répéter qu'on s'est grossièrement trompé, en prétendant que nous aurions affirmé que la *Vierge d'Incehall* était une œuvre picturale d'Hubert. *Nous avions dit précisément le contraire.*

En France, le critique qui avait publié cette légende, reçue verbalement, l'a retirée en déclarant qu'il avait été involontairement trompé. En Angleterre, *le Burlington Magazine*, au lieu d'insérer notre rectification, nous a adressé des excuses, en affirmant que nous avions eu « jadis » cette opinion fausse, que nous aurions « corrigée depuis ». Nous avons insisté auprès de la dite revue pour qu'il fût convenu que nous n'avions *jamais* eu à corriger cette erreur, ne l'ayant *jamais* commise; mais *le Burlington Magazine* n'a pas inséré cette seconde rectification. Ses lecteurs doivent avoir sur notre manière de travailler une opinion peu favorable. C'est pourquoi nous prenons tous les moyens de faire parvenir la vérité jusqu'à eux.

Trois points encore méritent une certaine attention.

1° Le délicieux triptyque de Dresde, qui, par les types de toutes les figures, par la technique, par l'exécution des figures et du paysage, est, pour nous, un pur Hubert, offre une particularité très importante. Le donateur de ce tableau porte un costume, dont le collet à entonnoir n'a existé couramment que vers la fin du

XIVe siècle et les dix premières années du XVe. Ce triptyque *peut* donc remonter à 1410, ou même avant ; et comme il est peint à l'huile, sans glacis, à la manière d'Hubert, cela tendrait à prouver qu'il y a eu deux « inventions » de la peinture à l'huile concomitantes, l'une, celle d'Hubert, sans glacis, l'autre, celle de Jean, avec glacis.

Nous devons intercaler ici une observation, qui nous a été faite par Mr Hulin et Mr Paul Durrieu, lors de la lecture de notre mémoire. Une mode déjà remplacée peut être portée encore par quelques vieillards retardataires. Le monument funéraire du duc de Berry nous montre ce personnage avec un collet à entonnoir, et le duc est mort en 1415. Le triptyque de Dresde pourrait donc être plus récent que 1410. L'observation est fort juste. Nous lui opposerons cependant quelques remarques. Ces prolongations d'emploi d'une mode périmée sont fort rares ; tous les vieillards sont loin d'être des retardataires, et, dans le cas présent, le donateur de Dresde est fort loin d'être un vieillard. Il n'a certainement pas cinquante ans, surtout si l'on tient compte de ce fait qu'au XVe siècle et même plus tard, pour des raisons d'hygiène et de toilette, les vieillards paraissaient notablement plus âgés qu'aujourd'hui. Sans doute nous n'avons pas une certitude absolue, mais il est extrêmement probable que le triptyque de Dresde est antérieur à 1410.

D'autre part, faisons remarquer combien il est illogique de profiter des moindres probabilités, pour confiner arbitrairement dans les dix dernières années de la vie du maître, déjà occupées tout au moins par la *Vierge*-Rolin et l'immense retable, tous les ouvrages exécutés par Hubert.

Du reste l'ancienneté de la peinture à l'huile sans glacis n'est pas prouvée pour nous par les seules considérations précédentes. Le beau tableau de Saint-Sauveur de Bruges, *Le Christ mort avec des anges et un donateur présenté par la Vierge* est une peinture *à l'huile*, *sans glacis*. Ce n'est pas l'œuvre d'un épigone retardataire. Tout y est très beau, et la tête du Christ est digne des plus grands peintres du XVe siècle. Le capuchon était déjà une pièce de vêtement courante au XIVe siècle, et le parquet sur lequel le donateur est agenouillé est un quadrillage *sans aucune perspective*. Nous pensons que c'est encore là un des ouvrages, dont l'existence tend à faire admettre l'ancienneté de la peinture empâtée et sans glacis. Nous laissons exprès en suspens la question de savoir si le

tableau peut être attribué à Hubert, ou à l'un de ses plus anciens et plus parfaits élèves. N'oublions pas qu'en 1400, Hubert était âgé d'environ trente quatre ans et pouvait, par suite, avoir déjà formé à sa technique des élèves excellents.

2° On a, dans ces derniers temps, considéré comme une légende le récit de Vasari, d'après lequel Antonello de Messine serait allé en Flandre étudier la peinture à l'huile chez Jean van Eyck. On a dit qu'il était né trop tard pour connaître Jean, et cela est peut-être vrai, sans être définitivement prouvé. Mais la question n'est pas là. Il s'agit de savoir si Antonello, par une voie ou par une autre, a connu la technique de Jean.

Nous répondons : Oui, puisqu'il l'a employée. Son *Portrait d'homme* de la villa Borghèse en est la preuve, car il est peint à la façon de Jean van Eyck, par glacis, avec la couleur mince dans les clairs et épaisse dans les ombres.

Seconde question : A-t-il enseigné le procédé de Jean aux peintres vénitiens de son temps?

Oui, car les Vénitiens, dès les premières années du XVe siècle, peignaient d'abord leurs tableaux en grisaille et passaient ensuite les glacis par dessus, comme Antonello et Jean van Eyck. Ce procédé vénitien a déjà été signalé par Josuah Reynolds. Nous l'avons vu nous-même dans un grand tableau de Paul Véronèse resté non-terminé, qui trancherait la question, — s'il en était besoin après les remarques de Reynolds, — et qui se trouve aussi à la villa Borghèse.

3° Un mot pour prévenir une objection qui, généralisée à tort, semblerait détruire notre thèse des deux exécutions, chacune appartenant à un seul des deux frères.

Les portraits de Vydt et de sa femme, conservés aujourd'hui au musée de Berlin, sont deux chefs-d'œuvre, que plusieurs attribuent à Jean, et qui ne dépareraient pas l'œuvre du maître. Dans ces portraits, les robes sont peintes en glacis. Il nous eut été facile de les attribuer à Jean à cause de cet important détail. Mais un examen approfondi nous a prouvé que l'exécution des chairs de ces portraits, est celle d'Hubert.

Nous sommes donc forcé de dire qu'une fois, par exception, — une seule fois dans tout l'œuvre attribué aux deux frères, — l'exécution de l'un et la technique de l'autre ont coexisté dans une

même figure. Ce qui paraît singulier, à la réflexion, ce n'est pas que le mélange se soit produit, mais qu'il ne se soit produit qu'une fois. Et il nous semble facile de l'expliquer de deux façons : Hubert, connaissant évidemment le procédé de son frère, a pu l'employer exceptionnellement; ou encore, Hubert, ayant, en ce moment là, son frère sous la main, l'a chargé de cette partie du travail.

Nous pensons qu'après ces remarques notre théorie, fondée sur un grand nombre de faits très concordants, reste entière. Nous en demandons la vérification rigoureuse, qui exigera du temps et des voyages. Nous espérons que l'on évitera, ce qui arrive si souvent, de conclure sur un seul cas particulier trop rapidement observé.

Quel est l'état de nos connaissances relativement à Robert Campin, Jacques Daret et Roger Van der Weyden?

par M. Houtart.

A l'époque où l'atelier de Robert Campin y fleurit, la ville de Tournai dépendait directement de la couronne de France, mais d'étroites relations commerciales la rattachaient à l'Etat bourguignon. D'une part en communication constante avec Paris, elle entretenait de l'autre des rapports quasi quotidiens avec les villes flamandes. Les métiers tournaisiens, parvenus à l'autonomie en 1423, s'inspirèrent des règlements corporatifs de Gand.

La population de Tournai dépassait alors trente mille habitants. Siége d'un évêché et d'une abbaye bénédictine, ville de clergé, de noblesse et de bourgeoisie patricienne, les traditions d'art y remontaient au XIIe siècle. Les testaments du XIVe et du XVe siècle y révèlent l'existence d'œuvres de peinture, tant dans les demeures privées que dans les églises et les édifices publics : tableaux, toiles peintes et surtout statues et bas-reliefs enluminés; l'on sait que les imagiers tournaisiens furent renommés au Moyen-âge.

En 1365, lors d'une première organisation politique des métiers, qui ne subsista que trois ans, les peintres furent unis aux orfèvres sous une bannière; il en fut de même en 1423. Mais dans l'entretemps, en 1404, ils avaient formé une confrérie avec les sculpteurs et les imagiers. L'organisation définitive du métier en 1423 eut deux conséquences importantes : 1° la promulgation de statuts, qui furent complétés en 1436 et renouvelés en 1480; 2° l'ouverture du registre de S. Luc, dans lequel furent inscrits les maîtres et les apprentis.

Robert Campin.

Né en 1378 ou 1379, probablement à Valenciennes (1), Robert Campin était maître-peintre à Tournai dès 1406. De ce que sa

(1) *Archives Communales de Tournai* (A. C. T.) n° 2769 liasse de 1428 et n°s 2817-2831 liasse de 1427. Il y une différence de deux ans entre les données fournies par ces deux documents touchant l'âge de Campin. Son nom, que l'on ne rencontre pas à Tournai, était répandu dans le Hainaut, notamment à Valenciennes, où l'on sait que l'artiste garda des relations.

femme, Isabelle de Stochem, avait sept ou huit ans de plus que lui, on a déduit qu'il se serait marié très jeune et aurait appris son art dans le pays mosan, où se trouve le village de Stockem (1); mais on peut supposer avec plus de vraisemblance qu'il épousa une veuve et que la dot de celle-ci lui permit de fonder un atelier. En 1406 il fit des travaux de réparation à l'église Saint-Brice et livra un petit tableau à la veuve de Maître Jean de Brabant, l'un des meilleurs imagiers tournaisiens du XIV[e] siècle (2).

Le 6 février 1408 il acquit pour 60 livres tournois, outre les charges, une maison sise en la Lormerie (actuellement rue des Chapeliers) devant la grande boucherie et touchant par derrière aux dépendances de la cathédrale (3).

Les comptes de Saint-Brice — seuls comptes paroissiaux de cette époque dont on ait conservé une série — le montrent encore occupé dans cette église en 1409-1410. Il fut chargé d'y peindre et dorer la statue du patron de la paroisse et le dais qui la couvrait. C'était un travail d'atelier dans lequel le maître n'intervint que pour diriger, comme le montre le texte suivant : « *aux valets dudit maistre Robert, pour le vin et courtoisie faite à eux afin que ledit ouvrage fut avancé....* » La statue en question avait été taillée par J. Tuscap, imagier bien connu (4).

Le 29 décembre 1410, il achète pour 4 livres tournois le droit de bourgeoisie, ce qui n'était pas l'usage des gens de métier, si ce n'est de ceux qui étaient employés par la ville (5). Déjà en 1408 il avait peint de fines couleurs à l'huile les armes de Tournai sur la bannière de la tour des halles ; en 1414, lorsque les arbalétriers tournaisiens partirent en campagne, il fut chargé de peindre leurs étendards, pennons et pavois; de même en 1415; en même temps il décorait d'or et « d'ouvrage de peinture » la bretèque communale pour le prix de 52 livres tournois (6).

---

(1) *Bulletins de la Société historique de Tournai* (B. S. H. T.), XXII, 340.

(2) A. C. T. Compte d'exécution testamentaire de Jeanne Esquiequeline, 1409. *Annales de la Société historique de Tournai* (A. S. H. T.), XIII, 134.

(3) A. C. T. Chirographes de la Cité, 1408.

(4) A. S. H. T. : XIII, 147. Le texte ci-dessus est omis par l'éditeur des Comptes de Saint-Brice, M. Soil de Moriamé ; s'il n'ajoute rien à la description du travail, il paraît intéressant quant au mode d'exécution.

(5) *Mémoires de la Société historique de Tournai* (M. S. H. T.) : XXI, 221.

(6) Ibid. et A. C. T., n° 2848.

Son atelier jouissait à cette époque d'une réputation qui attirait des apprentis d'élite. Ainsi, nous savons, grâce à une découverte récente de M. l'archiviste Van der Haeghen, que, vers 1415, le peintre gantois Gheeraert de Stoovere, qui appartenait à une importante et riche famille du métier, lui confia son fils. Le jeune Hannekin de Stoovere resta chez Campin jusqu'en 1419, apprit ensuite à Gand le métier de batteur d'or, et fut jugé capable dès 1425 de peindre la *Vie de la Sainte-Vierge* et la *Cène* dans une chapelle de l'église Saint-Sauvenr de Gand (1).

L'entrée de Jacques Daret dans l'atelier de la Lormerie doit remonter à 1416 au plus tard, comme nous le verrons ci-après; celle de Roger de le Pasture fut un peu antérieure, apparemment. Vers 1423, deux « compagnons » de l'atelier Campin se marièrent. Il eut aussi comme apprenti Haquin de Blandain et un certain Willemet, qui furent inscrits dans la corporation en 1426 et 1427.

L'année 1423, qui donna aux métiers tournaisiens l'autonomie et une part du pouvoir politique, mit Robert Campin sur le chemin des honneurs municipaux. En 1420 il était compté parmi les notables de sa paroisse; le voici, dès la constitution des corps de métiers, sous-doyen de la bannière des orfèvres, c'est-à-dire doyen des peintres; en 1425 et 1427 (2), membre du collège des eswardeurs, l'un des trois conseils qui formaient anciennement le corps communal; puis égliseur de Saint-Pierre, sa paroisse; capitaine de son quartier; procureur du couvent de la Haute-Vie et l'un des VI commis aux comptes de la ville (3). Malheureusement pour notre peintre, en 1428 une réaction se produisit contre le mouvement démocratique dont il avait profité. Un de ses confrères ayant été accusé de paroles séditieuses, il refusa de témoigner contre lui et fut, en conséquence, déclaré indigne de tout office public (4).

---

(1) *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 21me année, no 3, pp. 126-130.

(2) Celà se déduit du fait qu'il fut eswardeur en 1425; on ne nommait de gens de métier à ces fonctions, que s'ils avaient exercé le décanat (cf. la charte constitutionnelle de 1424).

(3) A. C. T., chirographes de la Cité, notamment 27 avril, 2 mai, 1 août 1420. 5 janvier 1426, 26 janvier 1427.

(4) M. S. H. T. : XXI, 221.

Vers 1420, il avait quitté la Lormerie pour s'installer rue du Puits-l'eau (1); et ce fut alors l'apogée de la carrière. Sa supériorité incontestée parmi les peintres tournaisiens, son autorité en matière d'art sont établies par tout un ensemble de textes. Plus que jamais il était l'homme de confiance de la ville : de 1425 à 1428, il peignit des tableaux de serment pour les doyens des métiers et les échevins de Saint-Brice, les statues encastrées dans la façade de la halle des doyens, celles de Saint Piat et de Saint Eleuthère, du Roi Charles VII, de la Reine et du Dauphin, qui ornaient l'entrée de la halle des jurés; la coupole de la chapelle de la halle, etc. Comme la commune démocratique avait supprimé la confrérie des Damoiseaux, antique association patricienne, elle voulut remplacer ce groupe qui faisait l'un des principaux ornements de la célèbre procession de septembre: Campin fut chargé de confectionner une nouvelle châsse, sculptée, dorée et ornée de statuettes, de peindre les gonfanons qui devaient l'accompagner et divers insignes (2). Il dut faire aussi le croquis des costumes des magistrats (3).

En 1428, il peignit les statues de « l'Annonciation Notre-Dame et Saint-Gabriel » qu'une pieuse défunte avait fait exécuter pour l'ornement de sa paroisse (4).

C'est durant cette période, la plus brillante de l'atelier de Campin, que Jean Van Eyck, installé à Lille de 1426 à 1428, rendit visite aux peintres de Tournai. On sait que la ville lui offrit un présent de quatre lots de vin le 18 octobre 1427. Comme c'était précisément la fête de S. Luc, il n'est pas douteux que le grand peintre ait voulu s'asseoir au banquet traditionnel avec ses confrères, tournaisiens. Il revint à Tournai le 23 mars 1428. De ces faits on peut conclure que l'art des rénovateurs de la peinture flamande fut dès lors connu de Campin et de ses élèves (5).

---

(1) Devant le puits.

(2) M. S. H. T. XXI, 222, 223.

(3) A. C. T. Délibérations des Consaux, 4 avril 1428 : « *Du patron des cottes de ceux de la Loi, que maistre Robert Campin a fait: accord sur les patrons et brodures que chaque collège aura.* »

(4) E. J. Soit de Moriamé. *Les anciennes industries d'art tournaisiennes*, p. 27.

(5) A. C. T., Comptes d'entremise 1426-1427 et 1427-1428, présents de vin. La seconde visite de « Johannes pointre », que nous avons notée récemment, est mentionnée au f° 51 du compte.

En 1432, voici de nouveau maître Robert devant la justice communale, et pour un cas beaucoup plus fâcheux que le délit politique de 1428. Au mépris des règlements corporatifs comme de la morale, il s'était permis, quoique marié et sexagénaire, de mener « orde et dissolue vie » avec une certaine Laurence Pollet. Cela durait depuis longtemps et sans doute l'on avait patienté par égard pour l'importance du délinquant; enfin on le condamna le 30 juillet 1432 à une année d'exil (1). Mais une puissante protection intervint. Le 25 octobre, l'on vit arriver Colart Galeriau, serviteur de Marguerite de Bourgogne comtesse douairière de Hainaut, lequel « apporta lettres de par la dite dame touchant le bannissement de maître Robert Campin (2) ». Le jour même la peine fut commuée en une amende de 50 sous tournois.

Cependant le scandale de cette condamnation, et plus encore la perspective d'une longue absence du maître avaient mis l'atelier en émoi. Le surlendemain du jugement, Roger de le Pasture s'était fait recevoir maître du métier, comme c'était son droit depuis longtemps déjà; puis ce fut le tour de Willemet, autre apprenti de Campin, et enfin le 18 octobre — c'est-à-dire quelques jours avant l'intervention de Madame de Hainaut — celui de Jacques Daret (3).

Ces vides ne se comblèrent point. S'il est admissible que Campin ait conservé des ouvriers, aucun de ceux-ci ne fut inscrit comme apprenti ni ne passa maître. Il s'en suivit, comme nous en verrons deux preuves ci-après, qu'il cessa d'entreprendre des travaux importants. Mais on peut se demander si cette dernière partie de sa vie (1432-1444), débarrassée de la direction d'un atelier, ne fut pas la plus productive en œuvres purement artistiques.

Un texte de 1434 le montre faisant autorité en matière d'art. Il s'agissait de commander pour l'église Saint-Nicolas un retable représentant le patron de la paroisse. Campin fut requis d'accom-

---

(1) M. S. H. T., XXI, 221.

(2) Cf. Maurice Houtart : *Jacques Daret, peintre tournaisien du XV[e] siècle*, page 8 note 1. Des textes des comptes de la ville de Mons prouvent que Galeriau était au service de la douairière de Hainaut, et non de sa fille Jacqueline comme pensait Pinchart. (Communication due à l'obligeance de M. Poncelet, archiviste de l'État à Mons.

(3) M. S. H. T. : XXI, 70.

pagner les marguilliers et le sculpteur dans une tournée d'études qu'ils firent dans différentes églises (1).

En 1438, apparaît encore son rôle prépondérant. Les exécuteurs testamentaires de Renaud de Viesrain lui payèrent huit sous de gros (soit 56 sous 4 deniers tournois, approximativement 70 francs de notre monnaie) pour avoir « *fait le patron de la vie et passion dudit monseigneur Saint Pierre, pour montrer icelui à plusieurs maistres pour en marchander* ». Cette œuvre, destinée à la chapelle Saint-Pierre, sise rue Saint-Martin, fut exécutée « *bien et duement selon ledit patron* » par un jeune peintre nommé Henri de Beaumetiel sur 56 aunes de toile, plus 12 aunes qui servirent pour peindre les portraits du donateur et de sa femme. Le prix fut de sept livres de gros (49 lb. 8 s. 2 d. t. = environ 1300 francs) (2). A notre avis ce texte fait ressortir la maîtrise de Campin, en lui attribuant dans un véritable tableau, ou mieux dans une série de tableaux, la disposition générale, le dessin, le choix des couleurs : en effet, le patron, semblable aux cartons que les peintres livraient aux tapissiers, devait offrir ces éléments.

Telle n'est pas l'opinion de Monsieur A. J. Wauters (3), qui ne voit dans l'intervention de Campin qu'une mission administrative et, pour cela, commence par confondre la chapelle Saint-Pierre avec la paroisse du même nom, dont notre peintre fut marguillier ; selon lui le patron était « une esquisse générale de la chapelle, avec la place que doivent occuper les divers épisodes de la vie et du martyre de son saint patron et leurs dimensions » Mais cette interprétation jure avec les termes simples et clairs qu'on a lus ci-dessus. « Si Beaumetiel », ajoute Mr Wauters, « fut payé beaucoup plus cher que Campin, c'est que sa part fut beaucoup plus importante.... » Cette constatation n'a pas la portée qu'on lui donne ; car le peintre qui exécuta l'œuvre conçue par Campin fut payé à raison de la valeur des couleurs qu'il employa et du temps qu'il y mit ; l'on sait que, au Moyen Age, le talent de l'artiste était assez peu rénuméré relativement. D'ailleurs cet Henri de Beaumetiel, promu à la maîtrise en 1434, était alors à ses débuts et, quoique non sans mérite, ne fut jamais de ceux auxquels on décernait le titre de « Maître ».

---

(1) M. S. H. T. : XXI, 124.

(2) A. C. T., Compte d'exécution testamentaire de Regnault de Viesrain, 1439.

(3) *Revue de Belgique*, novembre 1907.

A défaut de textes qui mettent mieux en relief la valeur artistique de Campin, faut-il conclure avec M. Wauters qu'il ne fut qu'un « décorateur obscur »? Nullement, car sa personnalité ressort d'un ensemble d'indices qui le classent hors pair parmi les peintres tournaisiens de la première partie du XVe siècle. Par sa position dans la corporation, par le titre de « Maître » qui accompagne toujours son nom, par la clientèle de la ville et des églises, par le nombre et la qualité de ses apprentis, par une sorte de suprématie qu'il exerçait à Tournai dans le domaine de l'art, il paraît supérieur à tous les autres. On peut ajouter qu'il s'enrichit. Quelques documents recueillis dans les actes de l'échevinage de 1420 à 1430 le montrent propriétaire de maisons et de rentes; en 1428, il plaça cent écus sur la ville de Tournai.

Jusqu'à présent, on n'a pu lui attribuer avec certitude aucun tableau connu. C'est dans les œuvres de ses deux élèves, Jacques Daret et Roger de le Pasture, que l'on a cherché les caractères auxquels on pourrait reconnaître sa main. Il est résulté de cette étude une thèse fort intéressante, suivant laquelle l'anonyme connu sous le nom de maître de Mérode ou de Flémalle ne serait autre que le chef de l'école de Tournai. Nous laisserons M. le professeur G. Hulin soutenir cette thèse avec la compétence qu'il y faut apporter, et nous bornerons à signaler une autre catégorie de documents où l'on peut trouver quelques traits de l'art de Campin ; ce sont les tableaux sculptés, dont les imagiers tournaisiens produisirent une grande quantité. Quelle fut au juste la part du peintre dans ces œuvres où il s'associait avec le sculpteur pour joindre la couleur au relief? Lequel des deux fit le dessin? Nos textes ne le disent pas, en général. Mais on voit souvent les peintres fournir des cartons aux tapissiers, aux fondeurs et même à des imagiers; et l'on sait par les statuts corporatifs qu'ils étaient les maîtres du dessin pour tous les métiers (1). D'autre part, nous constatons que, parmi les imagiers qui travaillaient à Tournai au temps de Campin, il n'y en eut point de classés comme artistes et qualifiés de « Maître ». Dès lors, s'il se manifeste à cette époque une certaine évolution dans l'art des imagiers, si les tableaux de pierre montrent plus d'ampleur et de liberté dans le dessin, offrent de nouveaux éléments décoratifs, ne faut-il attribuer ce fait à

---

(1) Cf. JACQUES DARET, p. 11, note 2.

l'influence de l'important atelier de peinture qui florissait alors? Les œuvres les plus intéressantes à ce point de vue sont les tableaux funéraires du frère mineur Jean Fiévé, 1425 (musée du cinquantenaire); de Marie et de Robert de Cuinghien (Coyghem) 1427, 1429 (musée de Tournai); de la famille de Clermès, 1430 (église de la Madeleine); du chanoine Liévin Le Blecker, vers 1430, (Cathédrale); du chanoine J. de la Wastine, 1436 (ibid.); de J. du Bos et de sa femme, 1438 (ibid.). On peut y joindre les deux statues de l'Annonciation de l'église de la Madeleine, bien que celles-ci ne puissent être datées avec précision (1).

La carrière de Campin, on le sait par un texte authentique, se termina le 26 avril 1444.

Jacques Daret.

De Campin procède incontestablement Jacques Daret. Il naquit à Tournai vers 1400-1403, d'une famille de sculpteurs sur bois; son aïeul Jean Daret et son père, qui s'appelait aussi Jean, tous deux paroissiens de Saint-Brice, travaillaient pour cette église (2). Sa mère étant morte laissant quatre enfants en bas-âge, l'administration des biens de ceux-ci dût être confiée à des tuteurs, qui rendirent compte de leur gestion les 21 avril 1418, 5 octobre 1423 et 3 août 1426. De ces trois comptes, les deux derniers ont été conservés: grâce à cette circonstance nous connaissons les principaux faits de la jeunesse de Jacques, l'un des quatre enfants (3).

Et d'abord le compte clôturé en 1423 montre qu'il travaillait dès lors dans l'atelier de Robert Campin. On y lit en effet : « *A Jacquelotte Daret pour deux revidagues* (cadeaux) *de noces de deux compagnons lors demeurant à la maison de maistre Robert Campin, son maistre, ouvrant de son mestier* ». Si mal construite qu'elle soit, cette phrase signifie nettement que Jacques Daret était alors

---

(1) Cf. au sujet de ces sculptures : Soil de Moriamé, *Les anciennes industries d'art...* pp. 78, 79, 80, 82, 84, 109 et planches XLV, XLVII, XLIX, LII, LIII, LXXIX et LXXIX bis.

(2) Cf. notre notice sur Jacque Daret (Tournai, Casterman). La date de 1401 peut bien être proposée pour la naissance du peintre, car le dernier compte de tutelle qui le concerne fut clôturé en 1426; on peut supposer qu'il atteignit alors l'âge de vingt-cinq ans.

(3) A. C. T., Compte de tutelle de Belotte, Caron, Hacquinet et Jacquelotte Daret, 1423; id. de Catron, Haquinet et Jacquelotte, 1426.

ouvrier de Campin. Le compte de tutelle donne lieu à une seconde constatation : l'on n'y trouve aucune dépense pour la pension et l'entretien de Jacques, tandis qu'il fallait payer pour ses frères et sœurs. Qu'est-ce à dire? Sans aucun doute que, dès avant 1418, il était sorti de la période d'apprentissage durant laquelle les parents de l'apprenti devaient indemniser le maître. Il avait donc débuté chez Campin en 1416 au plus tard (1).

Cette démonstration, outre l'intérêt qu'elle offre pour la biographie de Daret, donne la clé des difficultés que soulèvent les premières inscriptions d'apprentis dans le registre de la confrérie Saint-Luc de Tournai. En effet, Daret ne fut inscrit en cette qualité que le 12 avril 1427, c'est-à-dire douze ans au moins après le début réel de son apprentissage. Par conséquent, les termes : « *commencha son appresure* » ne doivent pas être pris à la lettre. Nous croyons pouvoir donner, de cette anomalie, une explication plausible. A l'époque où Jacques Daret et ses contemporains — Roger de le Pasture entr'autres — entrèrent en apprentissage chez Campin, les corporations n'étaient pas organisées et le registre de la confrérie Saint-Luc n'était pas ouvert. Lorsqu'il le fut, au cours de l'année 1423, l'on n'y inscrivit que les maîtres du métier (2). Ce n'est que plus tard, en 1426 ou 1427 (3), que l'on commença de noter les apprentis; et jamais il n'y eut d'inscription spéciale pour les compagnons ou varlets, c'est-à-dire ceux qui, tout en ayant terminé leur apprentissage, n'étaient pas établis comme maîtres, mais travaillaient chez un patron. Par conséquent, ceux qui, sans professer comme maîtres, voulurent faire partie de la corporation, se firent inscrire en qualité d'apprentis. L'organisation du métier étant alors à ses débuts et les statuts de 1423 offrant de nombreuses lacunes, il n'y a pas lieu de s'étonner de bizarreries de cette nature (4).

---

(1) Cf. à ce sujet le contrat s'apprentissage de Willequin de Macht dans M. S. H. T., XXI, 237.

(2) M. S. H. S., XXI, 69.

(3) L'inscription de Haquin de Blandain est datée du 20 mai 1426, mais elle est transcrite après celle de Roger de le Pasture, qui est du 5 mars 1427 (1426 en style de Pâques). Le copiste a-t-il fait erreur d'une année ou simplement interverti les deux textes?

(4) C'est ainsi que des artisans qui professaient depuis longtemps comme maîtres ne furent pas inscrits en 1423. Jean de Vrenay et Grard Keutart, qu'on appelle dans des documents de 1421 et de 1424 Maître Jean de Vrenay, Maître Grard Keutart, ne furent inscrits comme maîtres qu'en 1431. Piérard de le Vingue et Jean le Monne ne furent pas inscrits du tout. L'organisation corporative, œuvre d'un parti politique, semble avoir éprouvé des résistances.

Vers 1423, Jacques Daret reçut la tonsure des mains de l'évêque de Cambrai, de qui les paroissiens de Saint Brice étaient diocésains. Cela n'est pas sans intérêt. On recevait la tonsure cléricale dans le but, soit de jouir d'une bénéfice ecclésiastique, soit d'échapper aux juridictions laïques, et la qualité de clerc accompagnait souvent les professions intellectuelles. On comprend qu'un jeune artiste l'ait demandée, comme faisaient les lettrés.

Dans les menus incidents de la jeunesse de notre peintre, il suffit de noter qu'il se rendit aux pardons d'Aix-la-Chapelle en juillet 1426.

Le 18 octobre 1432, jour de Saint Luc, il passa maître. Et, à cette occasion, on le distingue par deux particularités remarquables. On l'appelle « Maître » Jacques Daret. Ce titre ne fut appliqué qu'à six autres parmi les maîtres promus à Tournai dans le cours du XVe siècle, savoir : André Damiens, Roger de le Pasture, Louis Leduc, Simon Marmion, Jacques Lombart et Etienne Cochon de Paris. En second lieu, Daret fut fait prévôt de la confrérie de Saint Luc ce jour même au dîner : nouvel indice de supériorité (1).

Il fonda un atelier à Tournai, dont le premier apprenti fut Daniel Daret, enfant du second mariage de son père, inscrit en cette qualité le 8 janvier 1433, passé maître en 1441 et nommé peintre du duc de Bourgogne en 1449. Le 18 juin 1436, il fit inscrire un nouvel apprenti, Eleuthère Dupret, mais pour l'enluminure seulement; celui-ci fut reçu franc-maître en juillet 1438. De cette succession de faits consignés dans le registre de la corporation des peintres il résulte que l'atelier de Daret resta installé à Tournai une dizaine d'années. Cela n'empêcha pas le jeune maître de travailler ailleurs. Les comptes de Jean du Clercq, abbé de Saint-Vaast, établissent qu'il se transporta en 1434 à Arras, pour peindre un retable que ce prélat avait fait placer dans la chapelle de Notre-Dame, derrière le chœur de l'église abbatiale. Ce travail consista, non seulement à décorer d'or et de couleurs les statues et les parties sculptées au retable, mais à exécuter sur les volets une série de tableaux représentant l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Mages et la Purification. Les ambassadeurs réunis à Arras en 1435 admirèrent ces pein-

(1) A. C. T. *Registre du métier des peintres.*

tures, dont trois fragments ont été conservés jusqu'à nos jours et identifiés par M. le professeur G. Hulin ; ce sont les panneaux de la Visitation et de l'Adoration des Mages visibles au Musée de Berlin et celui de la Purification, qui appartient à MM. Duveen frères, de Londres (1).

La découverte de M. Hulin est la plus intéressante que l'on ait faite en ces derniers temps pour l'histoire de l'école de Tournai. Les documents écrits dont il a fait un heureux rapprochement, montrent l'estime dont jouissait Daret dès ses débuts. Quant aux panneaux identifiés, s'ils offrent un authenthique échantillon de la peinture tournaisienne, toutefois il convient d'y voir une œuvre de jeunesse. Daret avait trente ans quand il les exécuta ; il était un peu plus jeune que Roger de le Pasture, et pourtant l'œuvre est antérieure à toutes les peintures connues de ce dernier. Point important pour l'appréciation de ces curieux fragments.

Arras décidément attire Daret, qui s'y installe et y occupe, de 1446 à 1458, la maison de l'Écurie. L'abbé du Clercq lui confia le dessin et la dorure d'importants ouvrages de dinanderie et lui paya 24 lb. 10 s. le 7 juillet 1449 pour « *un patron de toille de couleur à destrempre contenant XII aulnes de long et IV aulnes de larghe environ, ouquel est listoire de la Ressurrection Nostre Seigneur Jhesu Crist bien peinte et figurée, sur lequel patron a esté faict un tapis de hauteliche....* » En 1454, notre peintre fut appelé à Lille pour les préparatifs de la fête du *Vœu du Faisan* ; il y reçut un salaire de 20 sous par jour, c'est-à-dire plus que deux peintres attitrés du duc, plus que le jeune Simon Marmion (taxé à 12 sous) et beaucoup plus que tous les autres (2).

Il semble que Daret fut ramené dans sa ville natale par la vogue des tapisseries de Tournai et l'avantage que pouvait en retirer un peintre habile. C'est en 1459 que Philippe le Bon commença la série de ses commandes au tapissier tournaisien Pasquier Grenier (3) ; or, en 1461, nous revoyons à Tournai, l'ancien élève de Campin. Il y prit de nouveaux apprentis. Un

(1) *The Burlington Magazine*, LXXVI, vol. XV, pp. 202-208.

(2) M. S. H. T., XXI, 130-133, et *Inventaire des archives du Nord*, IV, 296.

(3) M. S. H. T., XX, 236-242.

varlet qu'il avait amené d'Arras et qu'on appelait Hans de Strasbourg, ou simplement Hans, fut promu à la maîtrise le 24 août 1464 à la taxe des « ouvriers du dehors (1) ».

Daret quitte Tournai en juillet 1466 (2). N'est-ce point à l'occasion des préparatifs de l'expédition du duc de Bourgogne contre Dinant? C'est encore de Tournai qu'il s'en ira, le 28 mars 1468, « conduiseur de plusieurs autres peintres sous lui », travailler aux ornements des noces du Téméraire; il demeurera jusqu'au 12 juillet à Bruges, payé d'abord 24 et ensuite 16 sous, comme Franc Stoc peintre de la ville de Bruxelles et plus cher que tous les autres (3).

La réunion d'artistes provoquée par cette circonstance créa des rapports que l'on jugea bon de maintenir. On ne nous en voudra pas de publier ici, bien qu'elle ne soit pas inédite, la lettre que les peintres de Tournai reçurent à ce sujet de leurs confrères de Gand :

Très chers et honnourez amis. Nous nous recommandons à vous tant comme plus povons. Et vous plaise savoir que, pour entretenir paix, amour et ferme fraternité entre nous qui usons de l'art et mestier de painture et attenances dicelle, fu conclu et deliberé en la vile de Bruges, à la sollempnisation des neupces de mon très redoubté seigneur monseigneur le duc de Bourgogne, par pluiseurs notables personnes de notre dict mestier, que tous les ans, à l'onneur de monsieur Saint-Luc, on tenra une sollempnele feste de ville en ville, comme à ceulx qui y venront semblera bon; dont fu conclu que la première feste sera tenue en ceste ville de Gand le dimenche après le jour Saint-Luc prochain venant : ce que nous vous signiffions, en priant tant comme plus povons, qu'il vous plaise de votre bonne grâce venir à la dicte feste et nous faire honneur et asistence pour entretenir la dicte fraternité, ainsi que ferons à vous, soit en semblable cas ou autres dont, de par vous, serons requis. Très chers et honnourez amis, se aucune chose vous

(1) Au sujet de ce peintre, l'on trouve les textes suivants dans les comptes corporatifs de 1463-1464 : « De Hanse de Strazebourc varlet de Jaques Daret pour les drois de mestrise, pour ce LXVIII gros ». — Payet a le mazon de le Crois, quant Hanse fut receu a mestre... »

(2) Le registre des peintres, relatant l'interruption de l'apprentissage d'Amandin de Liauwe, qui fut la conséquence de ce départ, emploie le mot *trespassement* au lieu de *partement* : erreur évidente du copiste de 1482.

(3) *Archives Générales du Royaume.* Chambre des Comptes, n° 1795.

plaise que puissons nous, et nous offrons à ce prest. Ce scet le benoit filz de Dieu, qui vous et tout ce que vous amez ait en sa sainte garde et donise acomplissement de tous vos bons désirs. Esprit de Gand le Xe jour de septembre l'an (14) LXVIII (1).

Quant à Daret, qui avait alors soixante-cinq ans, on ignore ce qu'il devint après les fêtes de Bruges. Plus aucun document ne mentionne son nom.

Roger van der Weyden.

Roger de le Pasture naquit à Tournai en 1399, de Henri de le Pasture et de demoiselle Agnès de Watrelos. Son père, qui exerçait le métier de coutelier, habitait dès cette époque et occupa jusqu'à la fin de ses jours (1425-1426) une maison sise en haut de la *Roque-Saint-Nicaise*, à la place du n° 78 actuel, immeuble qui provenait de Roger de Watrelos, oncle d'Agnès. Telle est, sans contestation possible, l'origine de celui qu'on appellera plus tard van der Weyden; car elle se déduit d'un groupe de documents authentiques et contemporains, qui ne laisse place à aucun doute.

Ces documents sont :

1° Le compte du métier des peintres de Tournai de 1464-1465, lequel mentionne les frais du « *service Maistre Rogier de le Pasture, natiif de cheste ville, lequel demoroit à Brouselle* (2) ».

L'identité de ce nom avec la forme flamande « Van der Weyden » est surabondamment prouvée par ailleurs.

2° Les Cartulaires des rentes dues par la ville de Tournai, l'on où trouve le texte suivant, du 21 avril 1435 : *De Maistre Rogier de le Pasture, pointre, fils de feu Henry, demourant en la ville de Brouxelles, pour vingt livres tournois de rente par an..,... aux vies de lui, eagié de trente cinq ans, et de demiselle Isabelle Goffault sa femme, de trente ans d'eage ou environ, à racat, eschéant chacun an, moitié au XXIe jour d'octobre et l'autre moitié*

---

(1) A. C. T., fonds du métier des peintres.

(2) A. C. T., fonds du métier des peintres.

au XXIe jour d'avril, dont le premier terme eschey le XXIe jour d'octobre oudit an mil IIII^c trente cinq » (1).

3° Une procuration donnée à Bruxelles le 10 avril 1440 par Roger de le Pasture, bourgeois de Bruxelles, comme « *tuteur et curateur de Hennette Candiauwe, fille de feu Ernoul, qu'il eut de feue Jehenne de le Pasture sa femme, laquelle fut sœur germaine dudit Roger* ». Le fondé de pouvoirs, Louis du Castillon, pourra vendre une maison sise en la Roque Saint-Nicaise à Tournai, qui avait appartenu à Ernoul Candiauwe (2).

Ces trois premiers documents révèlent la date approximative et le lieu de naissance de Roger, le nom de son père et d'une sœur germaine. Ils sont complétés par les suivants, récemment découverts :

4° Un acte des échevins de Tournai du 18 mars 1426 (nouveau style), par lequel « *demoiselle Agnés de Wattrelos, vaive de feu Henri de le Pasture, pour san droit de viage ; Colart Leducq, mari et espeux de Agnès de le Pasture et Jehenne de le Pasture, seur d'icelle Agnés, filles de ladite demoiselle Angniez, qu'elle enbt dudit feu Henry de le Pasture, qui fut son mari, pour le treffons et propriété....* » vendent à Ernoul Candiauwc corneteur une maison sise en la rogne-Saint-Nicaise (3).

Voilà toute la famille : père, mère, sœurs. De ce que Roger n'est pas cité dans cet acte, il faut conclure, non qu'il était absent — car il eût alors donné procuration — mais qu'il n'avait point de part de propriété dans la maison, par suite d'un testament ou d'un partage.

5° Enfin le compte de la « Bonne Maison de le Val » pour 1399-1400 va nous dire la profession et la résidence du père de Roger. Voici les rentes dues à cet hospice en la paroisse Saint-Nicaise :

« *De Ysabel de Lyauwe pour sa maison séans de hors le*

(1) A. C. T., n° 2769. Un texte analogue (liasse n° 2817-2831) offre une légère divergence quant à la date de naissance de Roger : on le dit âgé de 43 ans en Septembre 1441, ce qui le fait naître en Septembre 1398 au plus tard. Mais on peut déclarer son âge de deux façons : par le nombre des années accomplies ou en y comprenant l'année en cours. En combinant ces différentes manières avec nos textes, nous obtenons 1399.

(2) A. C. T., chirographes de la Cité, 1441.

(3) A. C. T., chirographes de la Cité, 1425.

ditte porte Saint-Martin, tenant à l'iretage les hoirs Rogier de Watrelos ».

« *De Henry de le Pasture, coutelier, pour sa maison qui fut Olivier Renard* (1) *séans audit lieu, tenant à l'iretage Ysabiel de Lyauwe* ».

Les comptes se suivent et montrent que le coutelier Henri de le Pasture, habita cette maison (dont on a déterminé l'emplacement précis) jusqu'à la fin de 1425 ou le début de 1426, date de sa mort. Là s'écoula donc l'enfance de Roger. C'était une rue peuplée d'orfèvres et de travailleurs des métaux; mais, à deux pas des De le Pasture, résidait Jehan Le Monne, peintre et doreur estimé.

Jusqu'en l'année 1426, aucun document ne jette quelque lumière sur l'existence de Roger. Puis se présentent presque simultanément plusieurs faits importants :

A. Son père meurt avant le 18 mars 1426.

B. Vers ce temps là, Roger atteint sa majorité et se marie.

C. Le 5 mars 1427, il est inscrit dans la corporation des peintres de Tournai comme apprenti de Robert Campin.

D. Mais, chose apparemment contradictoire, dès le 17 novembre précédent la ville de Tournai l'honorait d'un présent de huit lots de vin, et on l'appelait à cette occasion « *Maistre Rogier de le Pasture* ».

C'est en somme, sur ces faits que roule toute la controverse.

On soutient d'abord que Roger habitait Bruxelles dès l'époque de son mariage, parce que le nom de sa femme, qui est *Goffart* ou *Goffault* dans les textes français, s'écrit *Goffaerts* dans les documents flamands : il aurait épousé une flamande. Mais est-il besoin de souligner l'inconsistance de ce raisonnement? L'on s'étonnera d'autant moins que les scribes flamands aient donné au nom wallon de Goffart la désinence *aerts*, qu'ils allaient jusqu'à traduire les noms propres dans leur langue et, de *De le Pasture*, firent *Van der Weyden.*

Le fils aîné de Roger, qui naquit en 1426-1427, est appelé dans la chronique des Chartreux de Hérinnes : *Cornelius de Pascua de Bruxella;* cela ne veut-il pas dire qu'il vint au monde

(1) Olivier Renard avait été peut-être locataire de l'immeuble; celui-ci, dans tous les autres comptes, est désigné par le nom de son ancien propriétaire : Roger de Watrelos.

à Bruxelles et que ses parents y résidaient à cette époque? Pas nécessairement; car cette indication d'origine peut se rapporter au lieu où le jeune homme était domicilié au moment de se faire chartreux. Et de fait, communément, l'on ne se met point en peine de rechercher le lieu de naissance des gens, mais on les désigne par l'endroit de leur résidence. Or, nous savons que Corneille de le Pasture vécut à Bruxelles depuis l'âge de huit ans.

Il n'est donc pas établi que Van der Weyden était fixé à Bruxelles dès 1426-1427, comme on l'a trop souvent répété (1). Des deux arguments qui soutiennent cette affirmation, le premier est sans valeur aucune, le second n'est pas concluant.

Au contraire le registre des peintres de Tournai nous apprend que Roger de le Pasture commença son apprentissage chez Campin le 5 mars 1427. Mais ici une difficulté plus sérieuse se présente : on ne conçoit pas que le célèbre peintre n'ait débuté qu'à l'âge de 28 ans.

Quant à l'authencité et à la véracité du registre, elles ne peuvent être mises en question. Il est vrai que les textes relatifs à la période de 1423 à 1482 y furent transcrits d'un document plus ancien et que l'on y relève quelques fautes de copiste; mais ces fautes ne sont point telles qu'il puisse en résulter une erreur considérable. Force est donc de prendre le texte tel qu'il est : « *Rogelet de le Pasture natif de Tournai commencha son apresure le cinquiesme jour de mars l'an mil CCCC vingt-six* (style de Pâques) *et fut son maistre Robert Campin peintre, lequel Rogelet a parfait son apresure deuement avec son dit maistre* ». Ce texte offre-t-il une si flagrante contradiction avec ce que l'on sait du peintre de Bruxelles, qui faille supposer deux Roger de le Pasture, comme ont fait M.M. Wauters et Materlinck?

Oui, si le diminutif Rogelet indique nécessairement un enfant. Mais nous avons la preuve du contraire. Tous les apprentis inscrits à Tournai durant le XVe siècle furent désignés par le diminutif de leur prénom, ce qui permet de croire à une formule de style. De plus c'est une erreur de penser que ces diminutifs étaient réservés à l'enfance; au contraire, ils se portaient jusque

---

(1) Nous relevons encore cette erreur dans l'excellente notice de M. Fierens-Gevaert. (*Les Primitifs flamands*, fasc. II, p. 34). Pourtant Pinchart en avait déjà fait justice.

dans l'âge mur. Prenons l'exemple de Jacques Daret : inscrit comme apprenti en 1428 sous le nom de Jacquelotte (bien qu'il eut vingt-cing ans passés), on l'appelle solennellement « Maître Jacques Daret » lorsqu'il est promu à la maîtrise en 1432; mais il redevient Jacquelotte dans des textes de 1433 et de 1436, quoiqu'âgé de plus de trente ans (1). Roger de Beaumetiel, inscrit comme apprenti en 1465, est encore nommé Rogelet quand il est reçu maître en 1480. Ces exemples pourraient être multipliés; ils tendent à prouver que le diminutif du prénom était une forme familière applicable aux hommes faits.

Seule la date de l'inscription comme apprenti soulève un problème d'histoire; car il serait tout-à-fait anormal que Roger eût débuté dans la peinture à l'âge de 27 ou de 28 ans. Mais la constatation que nous avons faite dans le compte de tutelle de Daret dissipe en grande partie l'obscurité de ce problème; elle permet de dire que les termes « *commencha son appresure* » ne doivent pas être pris dans le sens littéral, et de présumer que Roger — tout comme Daret — « ouvrait de son mestier chez Robert Campin son maître » longtemps avant d'être inscrit comme apprenti. La clé de cette énigme, il faut la chercher dans l'histoire des corporations tournaisiennes : si Roger ne fut pas inscrit au début de son apprentissage, c'est que les corporations n'eurent pas d'existence officielle avant 1423; s'il ne le fut pas à cette dernière date, c'est qu'on n'inscrivit d'abord que les maîtres en exercice; si, un peu plus tard, il fut porté sur la liste des apprentis, c'est que telle était la seule manière d'admettre dans la corporation quiconque travaillait chez un patron.

Pourquoi, dès lors, recourir à des hypothèses, attribuer à Van der Weyden un homonyme, ou un premier métier qu'il aurait abandonné en 1427? La méthode la plus rationnelle n'est-elle pas d'appliquer par analogie à sa biographie ce qui est prouvé pour Daret, son contemporain, son compagnon d'atelier et, sinon son égal, l'un des peintres les plus estimés de ce temps? Sans doute cette analogie n'exclut pas des différences possibles dans l'histoire de leurs jeunes années; mais pour transformer ces possibilités en probabilités, il faudrait des données positives, que l'on n'a pas fournies jusqu'à présent. En tous cas, il est bien établi que le

---

(1) A. C. T., Registre des peintres : inscriptions de Danelet Daret comme apprenti-peintre (janvier 1433) et d'Eleuthère Duprêt comme apprenti-enlumineur (18 mai 1436).

Rogelet de 1427 ne doit pas être pris pour un enfant mis alors en apprentissage.

Que penser enfin du présent de huit lots de vin que la ville de Tournai fit, le 17 novembre 1426, « *à maistre Rogier de le Pasture* (1) ». Selon M. Wauters, ce fait achève de prouver 1° que Van der Weyden avait dès lors cessé de résider à Tournai, 2° qu'il était déjà passé maître et, par conséquent, ne peut être identifié avec le Rogelet dont il vient d'être question (2).

La première partie de cette déduction semble justifiée par le titre que porte, dans les comptes de la ville, le chapitre des « *présents de vin aux prinches, seigneurs, dames et personnes notables qui, durant ledit temps et terme de presens comptes, sont survenus en icelle ville* ». Mais si l'on se donne la peine de lire la liste des présents, l'on s'aperçoit que les Tournaisiens eux-mêmes y avaient une large part. On en donnait aux corps constitués, aux communautés religieuses et aux corps de métiers; aux fonctionnaires, employés et ouvriers de la ville pour leur bienvenue, pour leurs noces et celles de leurs enfants; à des groupes et à des personnages divers ; à des compagnons qui faisaient dire une messe le jour de la Saint-Louis, à des voyageurs de retour, etc. Aucune règle, ni quant aux motifs, ni quant à l'importance des présents. Dès lors, un jeune artiste dont l'extraordinaire talent attirait l'attention put recevoir une telle gratification à diverses occasions. Peut-être à l'occasion de son mariage. Peut-être au retour d'un voyage ou d'un séjour à l'étranger : en 1426, à cause des troubles politiques et d'une violente épidémie, beaucoup d'habitants de Tournai avaient quitté la ville. Bref, plusieurs hypothèses sont vraisemblables.

La seconde difficulté vient de ce que, dans ce texte, Roger de le Pasture est qualifié de « Maître », quatre mois avant son inscription comme apprenti de Campin. Mais distinguons comme il convient le titre de maître placé devant un nom et la qualité de franc-maître d'un métier. Celle-ci donnait la capacité commerciale, celui-là impliquait une supériorité intellectuelle que l'on acquérait généralement dans les écoles et non dans les ateliers. Aussi, parmi les gens de métier, le titre de « Maître » était-il

(1) A. C. T., comptes d'entremise 1426-1427, chapitre des présents de vin.
(2) *Revue de Belgique*, novembre 1907, p. 217.

exceptionnel. On ne le décernait qu'aux ouvriers pensionnaires de la ville et aux artistes. Nous le rencontrons rarement dans les listes de maîtres-peintres qui nous sont fournies par le registre de la corporation; ce qui prouve bien qu'il tenait à l'homme et non à la qualité de franc-maître. Mais si, comme nous le pensons, le futur peintre de Bruxelles était, dès cette époque, le plus habile compagnon de l'atelier Campin, il n'est pas étonnant qu'un scribe l'ait qualifié comme on qualifiait les artistes.

C'est le 1er août 1432, que Roger acquit la maîtrise, c'est-à-dire le droit de travailler pour son compte. Il ne mit pas grand empressement à réclamer ce droit, qu'il aurait pu obtenir un an et demi plus tôt (1), et attendit d'être moralement forcé de quitter son patron qui venait d'encourir une condamnation. Sans doute trouvait-t-il avantage à rester chez Campin en attendant une occasion. Toutefois, le délai qui s'écoula entre son inscription comme apprenti et sa réception comme maître est l'un des plus courts dont le registre du métier fasse mention durant le XVe siècle (2). Il devint maître à l'âge de trente-deux ans, ce qui est normal.

A cette occasion, il est nommé « Maîstre Rogier de le Pasture » comme dans le texte de 1426. Pour Mr Wauters « c'est la preuve qu'il ne s'agit pas d'un apprenti promu au grade de maître, mais d'un maître admis à se faire inscrire à la gilde locale » : argument d'autant plus spécieux que le texte de l'inscription de Simon Marmion paraît le confirmer (3). Mais cet auteur se trompe encore en cela. Voici d'abord Daret : nous savons de science certaine qu'il n'était pas maître avant son admission comme tel à Tournai, et pourtant on l'inscrivit dans les mêmes termes que Roger. De plus, un examen approfondi du registre démontre que les maîtres ainsi titrés lors de leur admission le furent encore à d'autres occasions, tandis que les autres ne le furent jamais : preuve

---

(1) On sait que le règlement de la corporation exigeait un espace de quatre années entre l'inscription comme apprenti et l'admission à la maîtrise.

(2) Sur trente-et-un exemples que nous avons pu relever, l'intervalle entre les deux inscriptions est de quatre ou cinq ans dans onze cas et de six à dix-neuf ans dans les autres.

(3) Loc. cit., pp. 214, 215.

qu'il n'existe pas de relation entre le titre de « Maître » et la qualité de franc-maître du métier (1).

Il a été complètement fait justice de la légende du retable de Miraflorès, que Van der Weyden aurait peint pour le Pape Martin V *mort en 1431*. On ne peut donc en tirer argument contre les textes du livre corporatif.

Deux à trois années se passent et, au commencement de 1435, nous trouvons l'ancien apprenti de Campin établi à Bruxelles. En même temps l'on a la preuve qu'il avait déjà fait une carrière lucrative, puisqu'il pouvait placer en rentes 360 livres tournois, l'équivalent de dix mille francs de notre monnaie. Il y a lieu d'observer que, avant cette époque où Charles VII et Philippe le Bon firent la paix, un Tournaisien ne pouvait sans inconvénient se fixer dans les états bourguignons : en effet, depuis 1423 la ville de Tournai n'évitait la guerre avec Philippe que par des traités à court terme. En 1434 des relations se nouèrent entre Tournai et les villes brabançonnes : il semble que Roger en ait profité.

Un texte bruxellois du 2 mai 1436 prouve qu'il était alors peintre à gages de la ville de Bruxelles : après sa mort, déclare ce texte, on n'en nommera pas un autre. Une controverse s'est élevée à ce sujet. Suivant les uns, l'on n'a pu songer à la succession du peintre qu'assez longtemps après sa nomination ; selon d'autres, c'est tout le contraire. Ce dernier avis est le nôtre, car on ne conçoit pas qu'une administration publique prenne des décisions pour un avenir lointain et indéterminé ; d'ailleurs ces décisions seraient vaines, et ce qui le prouve dans notre cas, c'est que précisément l'édilité bruxelloise donna plus tard un successeur à Roger van der Weyden. Mais l'on comprend prend fort bien que cette administration, ayant créé un emploi à raison de circonstances particulières, ait jugé bon d'en marquer le caractère exceptionnel ; elle prit une disposition interprétative, sorte d'acte de non-préjudice destiné à ne pas créer de précédent. Telle est la portée du texte du 2 mai 1436.

Pour conclure, si l'on veut résumer la première partie de la carrière de Van de Weyden, celle qui le rattache aux peintres de

(1) Campin, Louis Leduc et Jacques Lombart sont les seuls, avec Jacques Daret, auxquels le registre du métier attribue le titre de Maître dans les textes relatifs à l'inscription de leurs apprentis. Or ce sont précisément ceux qui furent qualifiés de cette manière lors de leur admission à la maîtrise.

Tournai, l'on modifiera quelque peu la biographie classique et l'on dira:

Roger de le Pasture naquit en 1399 à Tournai, rue Saint-Nicaise, de Henri de le Pasture, coutelier, et d'Agnès de Watrelos. Bien qu'il n'ait été inscrit en qualité d'apprenti dans la corporation des peintres de cette ville que le 5 mars 1427, il est probable qu'il était peintre et travaillait dans l'atelier de Robert Campin, son maître, longtemps avant cette date. Il eut l'occasion de connaître Jean van Eyck lors des visites que celui-ci fit à Tournai en 1427 et 1428.

Admis à la maîtrise à Tournai le 2 août 1432, il se transporta quelque temps après à Bruxelles, où on le trouve établi au mois d'avril 1435. Il devint, avant le 2 mai 1436, peintre à gages de cette ville.

A partir de cette époque, Van der Weyden n'appartient plus à l'histoire des peintres de Tournai; mais les archives tournaisiennes continueront à jalonner sa carrière et, jusqu'au lendemain de sa mort, à rappeler son origine.

A propos d'un texte d'archives appliqué à Roger de le Pasture

par G. CAULLET.

Il faut féliciter Mr Houtart pour son exposé précis où les faits de la carrière de Roger van der Weyden s'enchaînent tout naturellement, à partir de l'année 1427. S'il me semble pouvoir y souscrire sous cette dernière réserve, je me permettrai cependant vis-à-vis de Mr Houtart le reproche d'avoir glissé bien légèrement sur un texte capital. Il importe d'éplucher celui-ci d'autant plus soigneusement qu'il est souverainement révélateur, qu'il est un des pivots sur lequel repose le système du dédoublement de Roger, dont je m'avoue un défenseur intransigeant. Ce texte est celui du présent de vin.

Mr Houtart le rappelle dans sa notice, le *dimanche 17 novembre 1426*, la ville de Tournai offrit à « Maistre Rogier de le Pasture » huit lots de vin. M'est avis qu'il y a impossibilité absolue de voir en Roger de Tournai-Bruxelles le bénéficiaire de ce présent.

Si je ne me trompe, le texte original de cet article de compte communal est porté au chapitre spécialement consacré aux présents dont question. Leur « économie » est partout la même : d'ordinaire, ils ne sont accordés qu'à des personnages de marque d'extra-muros, à des fonctionnaires supérieurs, plus rarement à certains concitoyens s'étant distingués. Notons que les gratifications faites à l'occasion de mariages, d'entrée en religion, premières messes, obtention de grades, etc., sont généralement libellés dans d'autres chapitres de compte. Dans le cas qui nous occupe (et il serait utile de connaître les présents faits le même jour), il faut présupposer que le personnage occupa une situation sociale assez haute, au moins, qu'il avait été absent de Tournai un temps plus ou moins long.

Or de le Pasture, assurent les Tournaisiens, passa toute sa jeunesse à Tournai (un acte du 18 mars 1426 n. st. y constate encore sa présence), domicilié chez son père rue Roc-Saint-Nicaise. Quant à l'action marquante, on se demande en vain ce dont un jeune homme de 26 ans, à peine sorti de minorité, aurait bien pu

s'acquitter. Comme peintre, il n'avait pas encore le droit de travailler pour son compte; l'on connait les restrictions draconiennes imposées par la gilde Tournaisienne. Ses titres à une reconnaissance honorifique et officielle étaient nuls.

Mais à disséquer de plus près le texte et à le confronter avec la première mention subséquente, d'autres incompatibilités surgissent : « Rogelet de le Pasture natif de Tournay, commencha son apresure le 5 mars 1427 » (1426, a. st.). On admettrait encore qu'à un intervalle de près de 4 mois le diminutif Rogelet devienne le prénom Roger. Mais ici la succession des faits et la nature des appellations est précisément l'inverse. L'anomalie est particulièrement saisissante, que, pour le greffier du compte communal et le scribe du rôle de gilde, tous deux ses concitoyens, Rogelet ne soit pas resté Rogelet.

Je ne saurais, au surplus, avoir mes apaisements touchant l'explication fournie du prédicat de « maistre », accolé à un nom de peintre *quatre mois* avant l'inscription de son « apresure » et plus de *cinq années* avant la maîtrise. Interprétation littéralement renversante que celle qui voit un même individu en un personnage qualifié en 1426 de « maistre Rogier » et un autre simplement appelé Rogelet en 1427 et qui doit attendre jusque 1432 avant de recevoir titre et désignation de « maistre Rogier de le Pasture, natif de Tournay ».

La discussion et l'analyse du texte du présent du vin imposent la conclusion : il est inapplicable à Roger de Tournai-Bruxelles; le prédicat de « maistre » n'a pour lui en 1426 aucun sens, ni comme titre de considération, ni comme attributif corporatif et professionnel.

Mais il ne suffit pas de démolir. Si tant est qu'il semble *devoir* être question d'un artiste, il est logique d'identifier « maistre Rogier de le Pasture » de 1426 avec Roger van der Weyden longtemps fixé à Bruges (après l'avoir été peut-être à Louvain et à Gand), disciple, textes et œuvres l'établissent, de Jean van Eyck qui, de passage à Tournai en 1427 avec l'ambassade de Portugal, reçut lui aussi du magistrat de la cité un don de vin.

(J'interromps un moment. M. Hulin intervient et combat la thèse du van der Weyden Brugeois. Je rencontre mon honorable contradicteur).

Les adversaires de la théorie du dédoublement nient l'existence de Roger de Bruges. Pareille attitude m'étonne chez

certains érudits et critiques. Les documents et les matériaux ne manquent pas cependant et j'espère rallier bientôt les plus entêtés en livrant à leurs réflexions : A) une série de textes authentiques déjà publiés; B) quelques considérations, à compléter plus tard, sur une partie de l'œuvre qu'un aveuglement inexplicable a totalement attribué à Roger de Tournai-Bruxelles.

On a donc été jusqu'à soutenir qu'aucun document de l'époque ne mentionne l'artiste de Bruges; on a eu, aussi, la prudence de ne pas trop discuter les caractères intrinsèques des peintures, caractères si distincts qu'ils suffiraient à dissocier nettement les deux van der Weyden. Quelques rares critiques, tels MM. Hasse, von Wurzbach et Maeterlinck, il est juste de le dire, ont eu cette clairvoyance; mais ils ont malheureusement discrédité la théorie, en donnant à certains textes des interprétations erronées, en forgeant deux personnalités arbitraires qui ont embrouillé davantage l'écheveau. Ainsi M. von Wurzbach, qui invoque d'ailleurs le Roger de Bruxelles de 1414 reconnu faux par M. V. van der Haeghen, soutient une thèse qui croule par sa base : « Es ist der jüngere Roger von der Weyden, der Schüler des Robert Campin, der nach erlangter Meisterschaft seinen Aufenthalt in Brügge genommen haben musz, wo Jan van Eyck seit 1431 arbeitete » (*Nl. Künstlerlexikon* II, 859b).

Mais venons-en aux textes. En tête se place :

I (v. Wurzbach II! !), celui du présent de vin à Tournai, le 17 novembre 1426. J'ajoute simplement à ce que j'ai dit plus haut que des rapports de parenté ont vraisemblablement existé entre les van der Weyden travaillant à Louvain et ceux de Tournai.

II (v. W. III) 1427 : « Rogier le peintre (fait à Gand) trois escuchons de peinture.... ». Peu vraisemblablement, Roger van de Woestyne. Peut-être, notre van der Weyden. De ce que ce compte de la maison ducale est renseigné à Bruxelles, M[r] v. Wurzbach conclut que van der Weyden habitait Bruxelles!

III (v. W. XV). 1449 : Cyriaque d'Ancône cite « Rugerius Brugiensis » tout en le confondant dans le même passage avec « Rugerius in Bursella ». Il a vu de lui chez Lionel d'Este une *Déploration* ou *Descente de croix*. (Serait-ce le prototype dont une version de Hugo van der Goes est à Vienne?). Cf. les n[os] IV et V.

IV (v. W. IX). Pièce comptable des Archives de Ferrare, 31-XII-1450 : à « Paolo de Porio de Bruza ducenti venti d'oro »

à liquider à « magistro RUZIERO depintore in BRUZA » (1) pour peintures livrées à feu Lionel d'Este, marquis de Ferrare, † 1 octobre 1450. Cf. les n°s III et V; un *Portrait de Lionel d'Este* est dans la collection Speyer, Londres.

V (v. W. XVI) Bartholomeus Facius (*De viris*, ± 1456) confond aussi les deux Roger, mais la description des peintures qu'il vit de lui, « Rogerius Gallicus » (cf. « Bursella quœ urbs in Gallia est »), à Gênes (« mulier in balneo sudans » cum catulo et duobus adolescentibus) et chez les d'Este à Ferrare (« Christus e cruce demissus »), s'applique incontestablement à des œuvres de Roger de Bruges. En effet, il appelle Rogerius Gallicus « Joannis (van Eyck) discipulus » et le tableau de Gênes ne rappelle-t-il pas les nudités qui représentaient déjà van Eyck en Italie? D'autre part, le triptyque de Ferrare s'identifie sûrement avec la peinture visée par Cyriaque d'Ancône et par l'article du compte de Ferrare (III et IV).

Les autres descriptions d'œuvres par Facius se rapportent peut-être toutes à Roger de Tournai-Bruxelles, y compris sans doute les peintures sur toile (ou tapisseries de Bruxelles?) du roi Alphonse I (cf. n° VIII).

VI (v. W. XVIII). Inventaires de la maison de Bourgogne, 1516-1533 : plusieurs peintures de Roger. Lequel des deux? Mais sûrement de Roger de Bruges, le « Dieu de pityé », triptyque dont les volets étaient de la main de « maistre Hans » (Memling). Peut-être aussi le « chief du duc Charles ».

VII (v. W. XIX). Journal de voyage de Dürer. Après avoir admiré à l'Hôtel de ville de Bruxelles en août-septembre 1520 les œuvres de de le Pasture, il est en avril 1521 à Bruges. Ici, il visite la Chapelle de l'Empereur peinte par « Roger »; ensuite, (édition Conway) : « they took me to S. Jacobs and showed me the precious pictures by « Roger » and Hugo (van der Goes), who were both great masters ».

VIII (v. W. XX). Lettre de Pietro Summonte de Naples à Marc-Antonio Michiel à Venise, 1524 : « tre panni de tela lavorati... par lo famoso maestro Rogerio genero di quell'altro gran maestro Joannes » = « tre panni (con) tutta la Passione », jadis achetés par Alphonse I et en 1524 à Ferrare chez la reine Isabelle. Une confusion étant ici possible entre les deux Roger (cf. le n° V), sous réserves donc.

---

(1) « Ruziero » = Roger; « Bruza » = Bruges.

IX (v. W. XXI). L'Anonyme de Morelli (M. A. Michiel) distingue vers 1530-1531 « Rugierio da Burselles » et « Rugiero de Brugies ». C'est le point capital. Pour le reste, on peut se demander s'il n'a pas involontairement attribué à l'un ce qui revient à l'autre, ou bien si les diverses éditions sont bien fidèles à l'original. Il se fait que Michiel a vu à Venise chez Ruam Kam un *Auto-portrait* de « Rugerio de Burselles », fait en 1462 et chez Gabriel Vendramin une *Madone* par « Rugerio da Brugies » (la plupart des éditions (1)). Au contraire, chez Rathgeber (2), cela devient « Oelgemälde von Rogier van Brügge mit der Jahrzahl 1462; in der Wohnung eines M. Zuanne Ram ». Je suis d'autant plus tenté d'adopter cette dernière lecture ou interprétation, que le *Portrait* en question me paraît devoir être celui effectivement daté 1462 de la National Gallery de Londres. Le même personnage est portraituré dans le *Saint-Luc à la Madone* de Munich. Certains critiques inscrivent le *Portrait* de Londres au nom de Bouts, tout en maintenant le *Saint-Luc* de Munich, si analogue de facture et de technique, d'esprit et de sentiment Eyckiens, sous l'étiquette de van der Weyden. D'autres songent à Christus. Or il est prouvé que le seul portrait authentique de Bouts figure dans la *Cène* de Louvain, lequel diffère totalement des portraits de Londres et de Munich (3). Je crois donc devoir restituer ces deux œuvres à Roger van der Weyden de Bruges et conclure à une erreur de Michiel, ou de ses informateurs ou de ses éditeurs.

X (v. W. XXII). Vasari, première édition 1550 : « Lo (Giovanni da Bruggia) seguito poi Ruggieri di Bruggia discipolo ed Ansse creato di Ruggieri ». La première fois qu'est actée la trilogie héréditaire, d'une si parfaite objectivité scientifique, de van Eyck-van der Weyden-Memling. C'est en une seule ligne corroborée par les faits, tout un siècle de peinture Flamande, Brugeoise ! A noter, que tous les trois ont des attaches avec le pays de l'Est et que le maître est le chaînon qui manquait.

---

(1) Cf. celle de von Frimmel in *Beilage der Blätter für Gemäldekunde* mai 1907, p. 58 et 59.

(2) Rathgeber *Annalen*, in-folio p. 50 ; cf. la traduction néerlandaise par van Lee, p. 126 et 280.

(3) Le dessin d'Arras, copie peu objective faite peut-être d'après le tableau de Londres ou une réplique, n'a qu'une valeur secondaire. Le portrait gravé par Wierix pourrait se rapporter à Roger de Bruxelles.

XI (v. W. XXV) Molanus († 1585), *Chroniques* : « Magister Rogerius civis et pictor Lovaniensis depinxit Lovanii.... ». Abstenons-nous de rien dire au sujet des œuvres citées par Molanus, qui par une confusion évidente, donne au même artiste les peintures de l'Hôtel-de-ville de Bruxelles. D'autre part, on conçoit par trop aisément que les tenants de la théorie Tournaisienne refusent à leur Roger la qualité de bourgeois et peintre de Louvain. Ils ont raison deux fois. Mais si nous tenons compte des rapports évidents avec l'art des van Eyck de deux des peintures Louvanistes attribuées par M. Wauters à Roger van der Weyden (1), une nouvelle étape se dessine dans la carrière de Roger de Bruges : à l'époque de ses rapports avec les van Eyck, notre Roger est venu séjourner à Louvain, où un Henry van der Weyden avait été précédemment occupé au château du duc de Brabant. Molanus semble donc avoir aussi raison de l'appeler « civis et pictor Lovaniensis ».

XII (v. W. XXVI). Le chapitre du *Schilderboek* de van Mander, dont il est nécessaire de transcrire un passage (Edition 1604, f° 203) :

« Onder ander (edel gheesten te Brugghe is) eenen Rogier gheheeten, die een discipel is gheworden van den voornoemden Joannes (van Eyck)..... Van desen Rogier zijn te *Brugghe in kercken en huysen veel dinghen* gheweest te zien : hij was *cloeck van teyckeninge* en van schilderen seer gracelyck, soo van lym-verwe, ey-verwe als oly-verwe : in desen tyt had men de maniere te maken groote doecken met groote beelden in, die men ghebruyckte om camers mede te behanghen, als met tapytserye, en waren van ey-verwe oft lym-verwe ghedaen. Hier in was hy een goet meester : en ick meen wel van hem te Brugge eenighe van dese doecken gesien te hebben...... Van zyn doot weet ik niet te verhalen ».

Ce texte de van Mander, qui consacre à nos deux Roger deux chapitres distincts, est de la plus haute importance. Van Mander, croyons-le, était trop bon juge, avait pu étudier par « autopsie » trop d'œuvres, pour se permettre de scinder, sans de sérieuses raisons, l'œuvre d'un prétendu seul et même artiste. En admet-

---

(1) Surtout la *Vierge* de Francfort, vers 1426; peut-être l'original du *Portrait de Jean IV de Brabant* daté 1422, dont une copie à l'Université de Louvain.

tant encore qu'il se fût trompé, comment expliquer cette vraie profusion d'œuvres de Roger à Bruges, œuvres vues par Dürer en partie, sinon par le fait d'un « indigénat » prolongé de leur auteur? Mais alors, me dit-on, pourquoi les archives Brugeoises ne renseignent-elles pas Roger? D'abord, la possibilité de la découverte d'une nouvelle mention contemporaine Brugeoise n'est pas exclue; car, il est impossible de rejeter l'extrait du compte de Ferrare (ci-dessus n° IV) et, en attendant, les documents peints viennent suppléer ici au défaut d'autres preuves littéraires. Au reste, le mutisme relatif des archives de Bruges trouve son explication : *a)* dans les lacunes des Registres de la gilde des peintres Brugeois, notamment de 1440 à 1455 (admissions); notons, toutefois, que ces documents y renseignent des « van der Weede » (1) durant le dernier quart du XVe siècle ; *b)* dans le fait probable d'une immunité, d'une exemption due à ses rapports étroits avec Jean van Eyck, qui jouissait lui-même de plusieurs prérogatives en sa qualité de valet de Philippe-le-Bon (les lettres de nomination sont datées de Bruges, 1425). L'époque 1425-1429 fut pour Jean van Eyck celle de déplacements et de voyages continuels. Ne serait-il pas naturel que le grand peintre eût chargé notre van der Weyden de plusieurs travaux durant ses absences? Plusieurs textes, dignes de foi, appellent Roger de Bruges « disciple » de Jean van Eyck; l'examen de ses œuvres démontre leur parenté artistique; l'étude d'autres maîtres indique que Roger a transmis l'enseignement de son maître, après la mort de celui-ci, en juin 1441. Cependant à Tournai, Roger de la Pasture avait été l'élève de Robert Campin de 1427 à 1432 et vers cette dernière date il était allé se fixer à Bruxelles, où il mourut en 1464.

Le dédoublement des deux Roger ne devient-il pas une nécessité logique, après ce faisceau d'arguments probants? Les commentaires succincts dont j'ai accompagné l'indication des textes, résument, ce me semble, les principaux éléments d'un « curriculum vitæ » naturel, où tout trouve sa raison d'être, où tout s'emboîte aussi bien que dans le narré de la carrière de Roger de le Pasture, où toutes les objections semblent anéanties.

---

(1) Cette leçon VAN DER WEEDE est la forme West-Flamande (cf. Verwee) du nom Brabançon VAN DER WEYDE(N). De le Pasture est la leçon Wallonne. Je trouve dans mes notes mention en 1470-1472 de Melchior de le Weede (alias de la Pasture), tapissier à Middelbourg (en Flandre?). Je publierai prochainement ces textes importants, qui autorisent plus d'une solide hypothèse.

Il resterait encore, si tous les scrupules ne sont pas encore levés, à tirer argument d'un examen complet des œuvres des deux maîtres. Puisse-t-on réunir un jour une exposition van der Weyden, afin de faciliter le si délicat problème. Une tentative de départ entre la production de l'un et de l'autre a été faite par Mr von Wurzbach *(Nl. Künstlerlexikon);* je m'y rallie, à quelques exceptions près, pour tout ce qu'il m'a été donné de vérifier. La caractérisation générale de Roger de Bruges a été formulée par Mr Maeterlinck dans les rapports du Congrès.

Qu'il me suffise donc, pour le moment, de renvoyer à ces deux auteurs et aux remarques insérées plus haut dans la critique des textes. (*Madone* de Francfort, les œuvres de Ferrare, etc.) J'ajouterai seulement quelques points au sujet de certains autres œuvres de Roger de *Bruges*, artiste bien supérieur à son homonyme Bruxellois.

1) *Retable Bladelin* (Berlin). La fondation de Middelbourg-lez-Bruges (Flandre) remonte à 1446-1450 environ. Bladelin avait son hôtel à Bruges. Certaines figures rappellent le Maître de Flémalle. Le sujet du centre a été connu par Herlin (1) *(Marienaltar* de Nördlingen, 1488).

2) *Adoration des Mages* (Munich). D'environ 1460, contemporain donc du *Portrait* de Londres et du *Saint-Luc* (Munich). On a signalé déjà les rapports de certaines parties avec une composition de Herlin et avec le *Retable Floreins* de Memling. (Cf. sub. IX). Noter à dextre la similitude architecturale du château avec le donjon de Middelbourg à sénestre du *Retable Bladelin.*

3) *Saint-Luc* (Munich). Cf. l'ordonnance du *Retable Rolin* de Jean van Eyck. « Vielleicht eine noch frühere Fassung (verschollen) vom Meister von Flémalle (Grete Ring, p. 105 n).

4) *Mise en tombeau* (Uffizzi). Sujet connu de l'auteur d'un tableau du Musée de Bruxelles, peint en 1489, pour la Confrérie du « Drie Sanctinnen » à Bruges.

5) Le dessin de la *Procession du Saint-Viatique*, restitué à Roger de Bruges par Mr A. Heins. Il me paraît impossible que ce

(1) Déjà Rathgeber, *op. cit.*, 431, signale Herlin (et Martin Schongauer) comme disciples de Roger de Bruges.

soit la composition destinée à la prédelle des *Sept-Sacrements* d'Anvers; plusieurs types et détails ont l'accent de ceux de la *Vierge-Edelheer* de Francfort. Daterait d'environ 1444; la scène se localiserait à Bruges.

6-11) L'œuvre si disparate aujourd'hui classée sous l'étiquette de l'insaisissable Maître de Flémalle, ce me semble, doit également subir un élagage au profit de Roger van der Weyden-jeune (1). Du coup, le mystère de « Flémalle » serait en partie éclairci. Je propose, à cause de leurs analogies Eyckiennes surtout :

a) Le Christ mort dans les bras de son Père (Louvain-Bruxelles-Ermitage);

b) Le triptyque de l'*Annonciation* ou *Triptyque de Mérode*; Cf. la manière narrative et le type de Saint-Joseph à la souricière.

c) Les volets d'*Henri de Werl*, 1438;

d) La *Madone trônante* d'Aix-en-Provence;

e) Le *dessin du Louvre*, signalé par Mr Hulin (Primitifs, p. XXXVI);

f) La *Madone*, dont un exemplaire au Prado (1920).

12) La composition originale d'une xylographie, que j'espère pouvoir faire connaître bientôt et qui me semble avoir été exécutée également à Bruges (2).

---

(1) Ce fut aussi, jadis, le sentiment de Mr Firmenich Richartz. cf. Hasse.

(2) Plusieurs mois se sont écoulés depuis la présentation, au pas de charge, de ces notes, qu'il serait aisé de compléter maintenant grâce à l'étude de Mr Friedrich Winkler. La thèse du dédoublement et celle du triage-Flémalle peuvent y puiser de sérieux arguments; notons aussi spécialement la reconstitution de l'œuvre du « Maître de l'Exhumation de Saint-Hubert. »

L'Ecole gantoise primitive.
Quelle est l'œuvre de Nabur Martins avant 1440?

par L. Maeterlinck.

L'importance de l'école gantoise primitive ne peut pas être niée. Elle est attestée par des documents d'archives irréfutables, par des matériaux innombrables, disséminés dans de nombreuses publications belges, malheureusement ignorées jusqu'ici à l'étranger.

Son existence s'affirme d'autre part, par des considérations économiques non moins sérieuses. On sait que toujours l'art a suivi la richesse. Or, Gand et Ypres connurent avant Bruges et Anvers une période de prospérité commerciale et industrielle incomparable, qui explique de la façon la plus naturelle l'épanouissement précoce de ces deux écoles d'art. C'est à Ypres que peignent et prospèrent des peintres de talent, parmi lesquels il me suffira de citer Broederlam, qui collabora avec de Baerze de Termonde (près de Gand) aux superbes retables sculptés de Dijon, et Cavael qui ne quitta guère sa ville natale. On sait encore que Beauneveu travailla également à Ypres.

A Gand, bien avant l'arrivée d'Hubert van Eyck, les artistes de valeur abondent. En avance sur ce point, sur l'immortel auteur du retable de Gand, ils employaient déjà la couleur à l'huile, dès les premières années du XIVe siècle. Nous avons cité déjà parmi nos premiers peintres gantois, Jean de Gand « demourant à Paris » en 1328; Jean de Hasselt ou plutôt de Asselt (petit village près de Gand), qui fut le peintre de Louis de Male; Jacques de Gand, peintre « demourant à Gand » qui travailla à Valenciennes, en 1364; Jean de Locre (c'est-à-dire de Lokeren, localité près de Gand) que nous trouvons vers la même époque à Paris au service des princes français. Puis parmi les peintres gantois sédentaires, citons encore presqu'au hasard — car on ne peut les citer tous, — Zegher van de Woestine, doyen des maîtres peintres de Gand en 1367; Jan Ryquart qui lui succède en 1398; Ghérard de Stoevere, doyen en 1412; Petrus van der Pale en 1413 et Jacob van der Straten de 1416 à 1420. Puis c'est Petrus van Beervelde « le maître des présents » de la ville, mort en 1414; Liévin van van den Clite qui peint en 1413, « un très bel tabel », ou tableau,

1198



Fig. 1. — Ecole pré-eyckienne gantoise (1). *Heures de Turin* (vers 1413). **Panorama de la ville de Gand.** *a*) Le chœur de Saint-Jean, devenu plus tard Saint-Bavon. *b*) Beffroi. *c*) Porte de Termonde. *d*) Porte d'Anvers. (Voir les anciens plans à vol d'oiseau de la ville de Gand.) A remarquer la même prairie avec les mêmes groupes d'arbres à gauche comme ci-dessous. (D'après un dessin de Mr A. Heins.)



Fig. 2. — Ecole pré-eyckienne gantoise. *Heures de Turin* (vers 1413). **Panorama de la ville de Gand.** *a*) Le haut chœur de Saint-Jean (Saint-Bavon), avant la construction de la tour. *b*) Beffroi. *c*) Tour de l'abbaye de Saint-Bavon. A remarquer la ressemblance complète du fond de la ville à gauche et des groupes d'arbres, qui se retrouvent dans la vue ci-dessus. (D'après un dessin de Mr A. Heins.)

(1) Par Ecole pré-eyckienne gantoise, nous entendons l'école de peinture qui existait à Gand avant l'arrivée d'Hubert en cette ville.

1182



Fig. 3. — Ecole pré-eyckienne gantoise. **Groupe de Saintes.** Détail d'une miniature des *Heures de Turin* (vers 1413). A comparer avec la Vierge et Sainte Barbe du tableau ci-dessous. Voir l'article de M. Durrieu. (*Gazette des Beaux-Arts, 1903.*)



Fig. 4. — Ecole pré-eyckienne gantoise. **La Madone au Chartreux gantois « de Notre-Dame ».** Musée de Berlin. Voir l'article de M. Durrieu. (*Gazette des Beaux-Arts, 1903.*)



Fig. 5. — Ecole pré-eyckienne gantoise. **La Fontaine de Vie.** Copie ancienne, premières années du XVIe siècle, d'après un original perdu, peint à la détrempe vers 1410. Expositions de l'*Art ancien en Flandre*, à Gand en 1913. (D'après une photographie inédite de M. J. Casier.)

représentant un *Jugement dernier*, qui fut suspendu dans la salle du Conseil de Flandre; Willem van Axpoele, qui avec Jan Martins (un parent, mais non pas le père de Nabur Martins) peint à l'huile pour l'hôtel de ville de Gand, la série complète des portraits des comtes et des comtesses de Flandre, jusques et y compris Jean Sans Peur et son épouse. Enfin citons encore Lombeke, dit de Ritsere, qui doyen dès 1420, exerçait encore ces fonctions en 1426, c'est-à-dire pendant l'année où Hubert van Eyck mourut à Gand.

Une étude plus approfondie de l'école gantoise primitive s'impose. Par elle seulement, nous en arriverons à résoudre des problèmes considérés jusqu'ici comme insolubles, et même à en envisager de nouveaux, non encore posés.

Pourquoi Hubert van Eyck vint-il s'installer à Gand?

N'est-ce pas dans cette ville que des mécènes généreux, les Judocus Vyt, les Poortiers, les Magistrats de Gand, lui commandèrent des ouvrages d'une importance exceptionnelle?

Comment se fait-il que *c'est dans cette ville*, que le Maître fit de tels progrès dans son art, que le retable de Gand doit être considéré comme son seul et son plus parfait chef-d'œuvre?

Dans quel milieu artistique vivait-il à Gand?

A qui faut-il attribuer, nombre de peintures et de miniatures énigmatiques, contemporaines, ou antérieures à l'arrivée de l'aîné des van Eyck à Gand?

Et ces œuvres de maîtres gantois, vivant et peignant dans l'entourage d'Hubert, ou même avant son arrivée à Gand, n'eurent-elles pas une influence visible sur l'évolution de l'art eyckien dans tout le pays flamand?

C'est à l'école primitive gantoise seule, selon nous, que l'on peut, je dirai même, que l'on devra songer pour un grand nombre de miniatures, qui se trouvent dans des manuscrits célèbres, tels que les *Heures de Turin* et de *Milan*. Les vues de ville que l'on y rencontre, avec leurs « steenen » ou palais de pierre, dominant des maisons de bois, caractérisent nettement et exclusivement des paysages urbains gantois. D'autres miniatures représentent des panoramas de Gand, d'autres encore sont disposées en tableaux vivants, selon les préceptes des anciennes chambres de rhétorique de la vieille cité flamande.

Des peintures plus importantes, telles que la *Fontaine de vie*, ou le *Triomphe de l'Eglise sur la synagogue* de Madrid, proclament non moins certainement pour leur auteur un peintre influencé par

les idées théologiques et philosophiques en honneur chez les rhétoriciens gantois. C'est à tort que certains ont voulu y voir une copie d'après Hubert van Eyck. La composition est originale, très personnelle et absolument différente, comme couleur et comme facture, des œuvres des deux frères. Elle est d'ailleurs antérieure à *l'Agneau mystique*. D'après M. J. Six, dont je ne suis pas loin de partager la manière de voir, la composition originale de ce *triomphe de l'Eglise*, doit remonter à la fin du XIVe siècle.

Remarquons ici, que M. Henri Hymans, dont nous avons toujours pu apprécier la haute compétence, a été jusqu'à affirmer que « l'œuvre n'a rien à voir avec la technique des van Eyck ». Lui aussi ne peut la considérer « comme une copie d'après van Eyck ». James Weale, de son côté, reconnaît que la peinture « espagnole ou néerlandaise », doit certainement avoir été exécutée par un artiste ayant vécu ou habité, au moins pendant un certain temps, la ville de Gand.

L'idée symbolique de la lutte entre l'Eglise et la Synagogue était d'ailleurs familière depuis longtemps aux lettrés gantois. La bibliothèque de Gand possède l'original du fameux *Liber Floridus*, qui, d'après M. Delisle, fut copié si souvent, et dont on trouve des exemplaires en France, en Allemagne, en Hollande et en Italie. Ce livre commandé par le chanoine Simon, abbé de Saint Bertin à Saint Omer, en 1120, accompagna celui-ci à l'abbaye de Saint Bavon à Gand, lorsqu'il fut démis de ses fonctions par le pape en 1136. Or parmi les miniatures, ou dessins enluminés, de ce ms. vénérable, on reconnaît déjà le « débat » entre *Ecclesia*, coiffée d'une couronne et tenant la bannière de l'Eglise et *Synagoga*, qui s'éloigne haineuse et découronnée, en tenant un fragment de la hampe de l'étendard d'Israel, brisé en trois morceaux.

Une même composition, exécutée dans la première moitié du XVe siècle, sur l'ordre de l'abbé mitré de Saint Pierre à Gand, se trouve actuellement à Chantilly. Cette œuvre d'après M. V. van der Haeghen est absolument remarquable. Il y a lieu de croire que la peinture, vu l'endroit où elle fut commandée et peinte, est gantoise et doit par conséquent se rapprocher de l'école d'Hubert van Eyck, ou de celle du maître de Flémalle, son élève.

La peinture de Madrid nous est encore précieuse, parcequ'elle nous explique de quelle façon nos rhétoriciens gantois, aidés des artistes de la même ville, représentaient les superbes tableaux vivants et les mystères, qui relevaient si singulièrement la beauté



Fig. 6. — Ensemble du retable de l'**Adoration de l'Agneau mystique**, composé et peint à Gand par Hubert van Eyck. Cathédrale de Saint-Bavon. (XVe siècle, premier quart.)

120²



Fig. 7, 8, 9 et 10. — HUBERT VAN EYCK. L'**Annonciation**. Revers des quatre volets supérieurs du retable de Gand. — A remarquer que la scène se passe avec des fenêtres ouvertes, par où l'on aperçoit un paysage urbain gantois (comme dans les œuvres analogues du Maître de Flémalle ou de Mérode). L'Ange est semblable à celui du tableau de Bruxelles. La *Vierge*, comme draperie et attitude, rappelle celle de Nabur Martins qui se trouve à la Boucherie et à Dijon. Les sybilles en turban et les prophètes présentent un caractère rhénan, qui se retrouve dans la plupart des œuvres de l'école gantoise primitive.

120 3



Fig. 11. — Ecole gantoise primitive. HUBERT VAN EYCK. **Vue de la ville de Gand**, prise à la « vierwegschede » (carrefour des quatre chemins). Devant à gauche et à droite, deux « steen » gantois; au fond la tour de la « Waelpoorte » (ou porte du Wael). A gauche une ruelle qui existe encore, à droite la chapelle des tisserands, dont on voit la flèche. A remarquer les chapiteaux renversés, qui servent de base aux deux colonnettes de la fenêtre jumelée. L'emploi de ces mêmes chapiteaux renversés en guise de bases se retrouve sur les **Fontaines de vie** de Madrid et de Gand. (Entre 1420 et 1426.)

des joyeuses entrées des princes bourguignons. Nous avons été le premier à décrire avec quelques détails, d'après une chronique du temps, le plus beau de tous ces tableaux vivants, celui que l'on érigea sur la place du « Poele » à Gand, lors du retour de Philippe-le-Bon, vainqueur de la bataille de Gavere, en 1458. On avait représenté sur un riche échafaudage, ou « toog » à étages et à compartiments, les sujets mêmes qui furent choisis par Hubert, c'est-à-dire l'*Adoration de l'Agneau mystique* et la *Fontaine de vie*, symboles également représentés sur la peinture de Madrid. Celle-ci nous donnait en plus l'architecture très complète de l'échafaudage pratiquable du « toog », où se déroule la mise en scène gantoise.

Bien d'autres peintures, antérieures à l'arrivée d'Hubert à Gand seraient encore à analyser. Mais le temps nous manque : je me bornerai donc à citer les plus importantes. (Pour plus de détails, voir les nouveaux documents que je publie dans une étude éditée par M. van Oest et Cie, qui va paraître dans quelques jours).

Rappelons tout d'abord, le tableau de la B^ne^ G. de Rotschild à Paris : une *Madone accompagnée de Sainte Elisabeth de Hongrie et de Sainte Barbe, avec un Chartreux à genoux* d'un art si semblable à celui que l'on retrouve dans les miniatures de Turin, que le Comte Durrieu y a reconnu une même école, un même atelier, une même main. D'après M. Weale ces peintures doivent remonter vers les années 1406 à 1420, c'est-à-dire à une époque probablement antérieure au séjour de van Eyck à Gand; le petit triptyque de Dresde avec au milieu une *Madone sur un trône dans une église romane*, qui rappelle aussi nos grands miniaturistes gantois, doit également d'après M. Durand-Gréville, remonter aux premières années du XVe siècle, la forme du collet du donateur ne s'étant plus guère portée après 1410. Puis il y a l'*homme à l'œillet* de Berlin, un chevalier de Saint Antoine, dont l'ordre fut supprimé avant 1420, et qui peint par Hubert (d'après Weale), aurait encore une origine gantoise probable; les *trois Maries au Saint Sépulcre*, de sir Frederick Cook, sont dans le même cas et leur ressemblance avec les miniatures de Turin place la date de leur exécution vers 1412. C'est Hubert d'autre part, qui à l'époque de son séjour en cette ville exécute ou commence tout au moins, la peinture de la *Madone avec le chancelier Rolin* du Louvre (vers 1426); puis c'est l'*Annonciation* de Pétersbourg, qui d'après M. Bode, fut exécutée en 1426, encore toujours à l'époque où Hubert était à Gand. Des œuvres certainement gantoises, sont le *Calvaire* et le

Jugement dernier de l'Ermitage. On sait qu'Hubert peignit un *Enfer* analogue, en guise de prédelle sous le fameux retable de Gand. Selon M. Weale, l'œuvre de St-Pétersbourg serait peinte par un contemporain de van Eyck « élevé dans le même milieu ». Selon nous, par un artiste gantois qui peignait vers 1410 notamment Liévin van den Clite qui exécuta le même sujet pour le Conseil de Flandre vers 1413.

Mais il faut se borner; l'énumération rapide de ces quelques peintures célèbres et bien connues de tous, œuvres si proches d'Hubert, mais que l'on ne peut pourtant assigner avec certitude, ni à l'un, ni à l'autre des deux frères, suffira pour démontrer qu'il exista avant et pendant le séjour d'Hubert à Gand, un centre d'art local d'une importance exceptionnelle. Et c'est dans ce centre d'art, qui ne peut être placé autre part qu'à Gand, que florissaient, nous en avons la preuve, quantité de maîtres originaires de cette ville, où des mécènes généreux attiraient aussi d'autres artistes étrangers, notamment le plus grand et le plus génial d'entre tous : Hubert van Eyck.

Après la mort d'Hubert van Eyck l'école primitive gantoise resta homogène; elle continua chose unique et pendant plus d'un siècle, les traditions et l'esthétique de l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau Mystique* à Gand, dont l'œuvre resta l'objet d'un culte.

On connaît ses derniers continuateurs : Hugo van der Goes et Juste de Gand, qui dans leurs œuvres semblent encore les disciples directs du maître. Après eux, tout à la fin du XVe siècle, et dans les premières années du XVIe, la technique et le sentiment eyckien, se retrouve encore dans deux *Descendance de Sainte Anne*, conservées au musée de Gand. Remarquons que les personnages représentés y sont groupés devant une haie de rose, comme il était d'usage chez les peintres rhénans primitifs.

En 1595, alors que Rubens avait déjà 20 ans, nous voyons encore le Gantois Luc Horenbault peindre un polyptyque, représentant la *Fontaine de vie*, sujet évidemment inspiré de l'*Adoration de l'Agneau*.

Mais dans cette chaîne, presqu'ininterrompue, un chaînon manquait. On ignorait quels étaient les élèves directs de van Eyck, ceux qui devaient se placer entre Hubert et Hugo van der Goes. Ces élèves sont connus sous le nom du maître de Flémalle. Dans leurs œuvres on reconnaît l'art d'Hubert, cette esthétique, ce mysticisme presqu'hiératique que l'on retrouve chez les peintres



Fig. 12. — Ecole gantoise primitive. NABUR MARTINS (ou le Maître dit de Flémalle). **La Nativité** de Dijon (Musée). A comparer les draperies et la coupe du manteau de la Vierge, ainsi que la pose de l'enfant Jésus, avec les mêmes personnages qui se trouvent sur la peinture de la Boucherie et sur le retable de Gand. On remarquera aussi les phylactères et la coiffure de Zélénie en forme de turban.



Fig. 13. — Ecole gantoise primitive. NABUR MARTINS (ou le Maître dit de Flémalle). Détail de la **Nativité** de Dijon. A gauche, la tour de l'église de Saint-Nicolas, et une partie des remparts crénelés du Château des Comtes à Gand; à droite, un édifice aux nombreux petits pignons absolument semblable à la Boucherie, où se trouve encore la **Nativité** gantoise de Nabur Martins.

(Cliché de M. J. Destrée.)

122 3



Fig. 14. — NABUR MARTINS (le Maître de Flémalle). **La Nativité.** Peinture murale (à l'huile) de l'ancienne Boucherie de Gand. Photographie de l'état actuel. (Les visages de la Vierge et de Joseph ajoutés par le restaurateur ont été supprimés.) A comparer avec l'**Annonciation** du retable de Gand et avec la peinture de Dijon, fig. 12. A remarquer que Zélénie porte aussi un turban.

rhénans. Or justement on sait d'une façon certaine, une inscription authentique sur un volet de Madrid en fait foi, que le Maître anonyme peignit à Cologne.

L'œuvre du maître de Flémalle prouve avec certitude qu'elle est flamande. On ne peut y reconnaître la technique de peintres tournaisiens, tels que Daret ou Campin, qui d'ailleurs ne travaillèrent qu'en France et n'eurent aucun rapport avec Cologne, ou avec le pays rhénan.

Avant de terminer, et pour éviter toute équivoque, rappelons encore une fois, que pour nous, le Maître de Flémalle, ne constitue pas une seule personne. Dans son œuvre, on doit reconnaître des mains différentes. Weale en reconnaît trois, Lafenestre deux, quant à moi j'en reconnais un plus grand nombre. Car il y a tout lieu de le croire, l'œuvre attribuée au maître de Flémalle représente toute l'école gantoise qui continua à exister après la mort d'Hubert. Il est donc bien entendu, que si j'ai proposé Nabur Martins, comme identifiant le mieux le maître énigmatique, je n'ai entendu par là nommer qu'un seul des divers maîtres gantois, à qui l'on doit attribuer l'œuvre disparate donnée jusqu'ici au seul maître de Flémalle, et à ses élèves.

Il y a tout lieu de croire que Nabur Martins, une des figures les plus importantes de l'école gantoise primitive, fut le contemporain de Roger van der Weyden, de Jacques Daret et même de Robert Campin ; car il mourut à Gand en 1454, tandis que le décès de Roger survint en 1464, et celui de Campin en 1444. Quant à Daret, sa mort se place après 1468, puisqu'à cette date, il travaillait à Bruges, à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire.

Toute l'œuvre *connue* de Nabur Martins se place entre les années de 1440 et 1453, alors qu'il habitait Gand. On ignore ses peintures antérieures, ce furent en grande partie celles que l'on attribua au Maître de Flémalle. On sait que Martins était déjà maître à Gand en 1435.

Une seule de ses œuvres nous est restée; c'est la peinture murale de l'ancienne Boucherie de Gand, où l'on voit une *Nativité* qui rappelle d'une façon frappante certains sujets analogues attribués jusqu'ici au Maître de Flémalle, notamment *la Nativité* de Dijon.

Cette dernière œuvre, comme toutes celles du Maître de Flémalle, indique pour son auteur un élève ou un continuateur d'Hubert van Eyck, qui peignit à Gand avant 1426, son immortel

chef-d'œuvre de *l'Adoration de l'Agneau*. Nous ne sommes pas seul à indiquer la parenté étroite qui existe entre l'œuvre connue de Nabur Martins et celle du Maître de Flémalle. Cette similitude incontestable avait été signalée déjà par feu Mr H. Hymans, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* paru en mars 1893. Dans cette étude, le sagace critique fait remarquer, avec nous, le caractère gantois de l'œuvre de Dijon, où l'on observe dans le lointain, le château des Comtes de Flandre et la tour si reconnaissable de l'église de Saint-Nicolas à Gand. Mr A. Heins, en 1902 (voir les Bulletins de la Société d'Hist. et Arch. de Gand) a reconnu d'autre part dans la vue de ville que l'on voit à travers une fenêtre ouverte de *l'Annonciation* de Mérode (volet de droite), un paysage urbain gantois où l'on aperçoit la tour octogonale si caractéristique, unique peut-être, de l'église de Sainte-Pharaïlde. Ce qui prouverait que cette peinture fut également faite à Gand, par un Gantois, ou tout au moins par un artiste appartenant à l'école gantoise primitive.

Il y a donc lieu de croire, que Nabur Martins, *ainsi que d'autres peintres gantois*, exécutèrent à Gand, ou ailleurs, des peintures de mains différentes antérieures à 1440, qui furent attribuées au Maître de Flémalle, maître fantaisiste dont on a songé, sans preuves sérieuses, à faire un Tournaisien.

Tout, dans les œuvres connues du Maître de Flémalle, proteste contre cette dernière attribution. Elles procèdent évidemment de l'école mystique fondée par Hubert van Eyck à Gand et non pas de celle de Tournai, caractérisée par l'art dramatique et un peu théâtral de van der Weyden. Voir et comparer *l'Annonciation* des de Mérode, avec le même sujet peint sur les volets extérieurs du retable de Saint-Bavon.

Comment songer à un Daret ou un Campin par exemple, qui, d'après les archives, ne produisirent que quelques patrons ou modèles de tapisseries, et ce dernier d'après Mr Hulin, un retable à Saint-Vaast, alors que des pièces authentiques, conservées à Gand, nous révèlent que Nabur Martins, visiblement un continuateur d'Hubert, tout en étant le contemporain de Daret et de Campin, fut un peintre d'une toute autre envergure.

Dès 1440, il peint pour les Echevins de la *Keure*, un grand tableau d'autel ou retable, travail considérable et richement payé d'après Mr van der Haeghen.

Peu après, il exécute pour l'église de Sainte-Walburge à

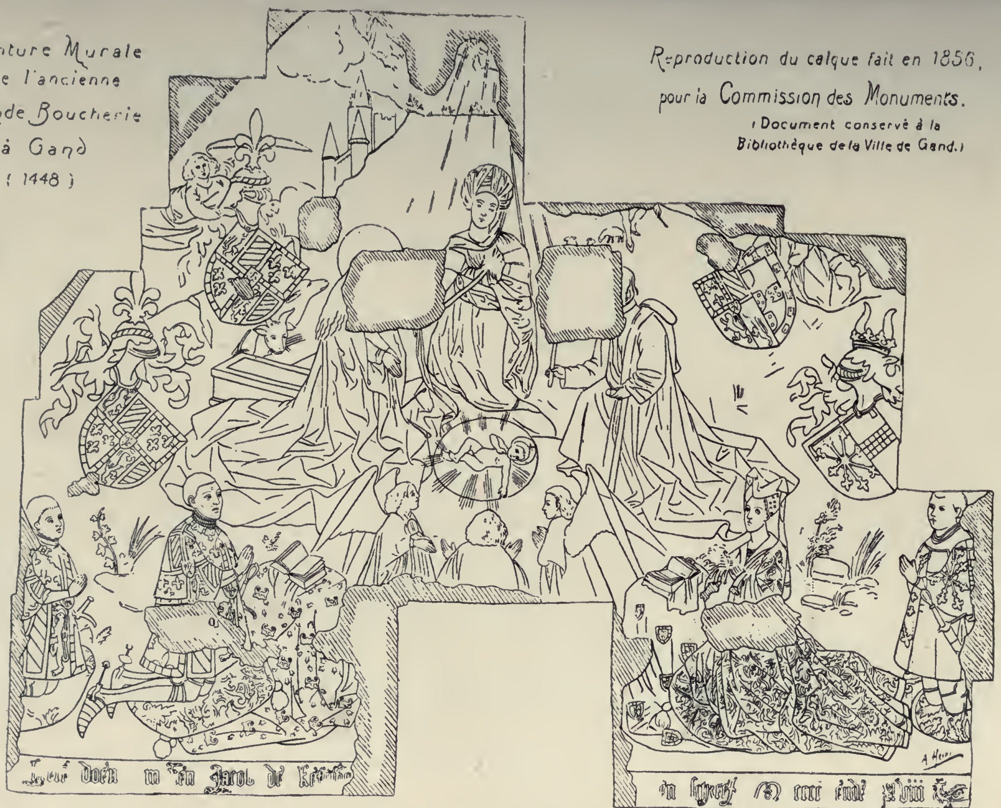


Fig. 15. — NABUR MARTINS. — Au centre **la Nativité.** A l'avant plan, **Philippe-le-Bon** suivi du **Comte de Charolais,** à droite, son épouse **Isabelle de Portugal** et **Adolphe de Clèves,** seigneur de Ravenstein (an. 1448). Reproduction du calque fait avant toute restauration. Ancienne Boucherie de Gand. (Peinture murale à l'huile).

124'



Fig. 16. — SALADIN DE STOEVERE (le Maître dit de Flémalle). **L'Annonciation.** Collection de Mérode, Bruxelles. A comparer l'Ange avec celui qui se trouve sur l'**Annonciation** du retable de Gand; à remarquer aussi le puits, avec le vase en cuivre servant à puiser l'eau, qui se trouve placé sur les deux peintures dans un édicule trilobé. Le site urbain que l'on aperçoit par la porte ouverte de l'atelier de Joseph faisant des sourricières, est d'après M. A. Heins, le *Wannekens-Aerd* (place du grand canon), là où habitait au XVe siècle le peintre gantois Saladin de Stoevere, auteur, selon nous, du triptyque de Bruxelles.

(*Cliché de M. J. Destrée.*)



Fig. 17. — Ecole gantoise primitive. (Le Maître dit de Flémalle). **Sainte Véronique.** Musée Städel à Francfort. A remarquer le turban de la Sainte que l'on retrouve chez tous les élèves d'Hubert à Gand. La tapisserie du fond rappelle celles placées derrière les grandes figures du retable de Gand.



Fig. 18. — Ecole gantoise primitive. (Le Maître dit de Flémalle). **Sainte Barbe.** Un des volets du triptyque commandé au maître gantois par le professeur Werle de Cologne. Musée du Prado à Madrid. Fait en 1438. Traditions eyckiennes visibles.

124 4



Fig. 19. — Petrus Christus. Ecole gantoise primitive. 1449. **La Légende de Saint Eloi.** Galerie Oppenheim, à Cologne. Traditions eyckiennes et rhénanes.

Audenarde un triptyque payé 14 livres de gros. (Les artistes du temps se contentaient d'ordinaire de 6 livres de gros). En 1444, il reçoit 22 livres de gros pour un tableau d'autel ou retable, et d'autres peintures exécutées pour l'église de Lede. Entre 1443 et 1446, il est chargé de divers travaux et tableaux pour Philippe le Bon à son château de *Ten Walle* à Gand. Il peint pour les corporations et métiers, non seulement la peinture existante de la Boucherie, commandée par Ketelboutere et livrée en 1448, mais des *Jugement dernier* (sujet que peignit aussi Hubert) pour les salles de séances des *Epiciers,* des *Boulangers* et peut-être pour d'autres gildes gantoises.

Les principaux auteurs qui se sont occupés du Maître de Flémalle, ont remarqué dans ses œuvres une esthétique rappelant jusqu'à un certain point « la plasticité des écoles rhénanes », ce qui s'explique très bien chez le Gantois Nabur Martins parlant une langue germanique. Or on sait que le Maître de Flémalle peignit pour Werle à Cologne, en 1438, tandis que Campin travaillait à Tournai et à Saint-Vaast en France.

Comme on peut le constater par cette courte notice, on ne peut attribuer à Campin, ou à tout autre Tournaisien, les charmants chefs-d'œuvre de Dijon et de la collection de Mérode à Bruxelles, car ils proclament pour leur auteur l'un ou l'autre Gantois continuateur de l'esthétique si reconnaissable d'Hubert van Eyck.

Insistons sur ce point; la richesse et la splendeur de Gand au XIVe siècle et au commencement du XVe était incomparable. On connait ses mécènes aussi nombreux que généreux. Leur histoire intéressante au point de vue de l'art mérite de tenter nos historiens. M^r^ le Prof. Fris fit naguère celle des de Villa, mais que d'autres biographies curieuses de ces « riches hommes » gantois restent à faire !

Je le répète, Gand avait tout ce qu'il faut pour retenir ses artistes qui trouvaient chez elle une population riche admirant et aimant le luxe et la couleur. Ses peintres étaient grassement payés, en bonne monnaie trébuchante et sonnante, et non pas en monnaie de singe, ce qui était généralement le cas chez les princes et les rois étrangers, qui les attiraient. Ceux-ci les comblaient d'honneurs; ils étaient logés au palais ou dans des résidences royales, ce qui entre parenthèse n'était pas encore si reluisant. Ils devenaient aussi varlez de chambre du roi, ou du

duc ce qui valait mieux, mais pour ce qui regardait l'argent comptant, leurs maîtres généralement endettés, étaient comme on le dit plutôt « durs à la détente ».

Gand était un centre d'art important, même pour les sculpteurs et les maîtres verriers. On sait que c'est en voyant à Gand, dans le couvent de la *Byloke*, les superbes sculptures de de Baerze, que Philippe-le-Hardi eut l'idée de commander au maître huchier de Termonde (près de Gand) les fameux « taveliaux d'autel » garnis de volets peints par Broederlam, qui se trouvent encore à Dijon.

Malheureusement à Gand tous les chefs-d'œuvre de l'école primitive gantoise, y compris les nombreux retables sculptés par de Baerze et d'autres, périrent. De l'œuvre gantoise du Maître de Flémalle ou de Nabur Martins, il ne reste plus que la peinture murale à l'huile de la Boucherie, affreusement dénaturée.

C'est comme par un miracle que le retable de *l'Agneau Mystique* échappa à la destruction générale, grâce aux chanoines qui, bien avisés, cachèrent le chef-d'œuvre pendant les excès des iconoclastes.

Je comprends très bien que ma thèse, qui paraît nouvelle, doit être examinée à fond, étudiée, contrôlée ; je ne demande pas mieux, car elle s'appuie sur des bases sérieuses, sur des sommes énormes de documents d'archives et d'autres qui prouveront l'importance incontestable de notre école primitive gantoise eyckienne et pré-eyckienne.

Je ne prétends donc pas avoir découvert cette école, ni le Maître de Flémalle, ni Nabur Martins ; il ne s'agissait que de tirer des conclusions nouvelles de travaux longs et consciencieux qui existaient déjà.

Comme on le voit, il est permis de rappeler ici, ce que Marie Antoinette disait à sa modiste :

« *Il n'y a de nouveau que ce qui est oublié!* »

Or c'est là le cas pour l'école gantoise primitive ; elle paraît nouvelle, parce qu'elle eut le grand tort de se faire oublier. Finissons par un vœu, c'est d'usage dans les congrès.

Puisse l'un ou l'autre de nos bons historiens belges, faire pour Gand ce que d'autres ont fait pour Bruges, Bruxelles, Louvain Tournai, ou Liége. C'est ce que souhaite de tout cœur dans l'intérêt de la vérité, celui qui s'honore d'avoir planté un premier et modeste jalon dans une voie, non pas nouvelle, mais trop injustement délaissée.

126



Fig. 20. — HUGO VAN DER GOES. Ecole gantoise primitive. **L'Adoration des Bergers.** Galerie des Offices à Florence. Traditions eyckiennes et rhénanes, architectures gantoises.



Fig. 22. — Ecole primitive gantoise (XVe siècle-fin). La **Descendance de Sainte Anne.** Pannean central d'un triptyque du Musée de Gand. Provient de l'ancien Béguinage du *Poortakker*. (Traditions eyckiennes et rhénanes.)

CONCLUSION.

Gand fut le berceau de la peinture flamande primitive.

Deux monuments artistiques incomparables, les *Très belles heures de Nostre Dame,* exécutées pour Jean de France, duc de Berry, et le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre : le *retable de Gand,* peint pour le bourgeois Judocus Vyt, nous fournissent nettement les caractères distinctifs de l'école gantoise primitive.

Ces peintures eurent certainement pour auteurs des peintres gantois, ou tout au moins des artistes ayant séjourné à Gand, pour y apprendre, ou y exercer leur art. Des intérieurs, des paysages urbains, où l'on reconnaît les « Steenen » et les tours caractéristiques de la ville, ne peuvent laisser aucun doute à cet égard.

Des tableaux énigmatiques, qui ne s'expliquent que par l'existence d'une école pré-eyckienne gantoise, prouvent d'autre part son importance précoce, importance qui se démontre d'une façon si rationnelle par la richesse industrielle et la prospérité exceptionnelle de cette puissante cité, dont l'apogée coïncide avec l'époque où Hubert van Eyck vint s'installer à Gand, en y laissant comme témoignage ineffaçable de sa présence son chef-d'œuvre incomparable de l'*Adoration de l'Agneau.*

Chose unique dans l'histoire de l'art, l'école gantoise primitive, présente non seulement un caractère homogène très spécial qui se remarque dans ses œuvres pré-eyckiennes, mais aussi dans celles qui suivirent la mort d'Hubert van Eyck. Ses élèves directs, — Nabur Martins fut l'un de ceux-ci — comme d'autres peintres gantois anonymes, connus sous le nom du maître de Flémalle, conservèrent son esthétique ainsi que ces réminiscences rhénanes si visibles dans les volets du retable de Saint Bavon.

Ces types barbus des prophètes, aux coiffures fourrées si caractéristiques; ces Sybilles, aux riches turbans; ces anges surchargés de lourdes chapes couvertes de joyaux précieux; ce caractère mystique et presqu'hiératique des personnages sacrés, qui distingue l'œuvre d'Hubert, on les retrouve, non seulement chez ses élèves et ses collaborateurs, mais même dans les productions de ses derniers continuateurs, notamment Pierre Christus, Hugo van der Goes, et Juste de Gand. D'autres peintures gantoises du XVe siècle, conservées au musée de Gand, les *Descendances de Sainte Anne*, dont les personnages sévères se détachent sur une haie de roses, à la mode allemande, conservent encore d'une façon frappante les mêmes formules d'atelier, les mêmes traditions germaniques importées en Flandre par l'aîné des van Eyck.

On ne peut donc attribuer à des tournaisiens, Robert Campin ou Jacques Daret, qui ne peignirent qu'en France ou en Wallonie, les

œuvres dites de Flémalle, qui présentent si visiblement tous les caractères de l'école d'Hubert van Eyck et des réminiscences rhénanes incontestables. Elles indiquent au contraire pour origine une école flamande, celle de Gand, où l'on sait que le maître, né à Maeseyck, forma un atelier.

Pour expliquer ces traditions germaniques, que l'on ne peut nier, le savant archiviste de Tournai, M. Hocquet, nous assure que Werle de Cologne visita Tournai. Nous l'admettons volontiers. Mais ce simple séjour d'un théologien allemand dans une ville Wallonne, suffit-il pour expliquer le caractère germanique d'un peintre plutôt français, et dont l'esthétique devrait plutôt se rapprocher de l'œuvre un peu théâtrale et dramatique de Roger van der Weyden ou de la Pasture né à Tournai? Pareille manière de voir doit faire sourire, car chacun sait qu'une langue parlée, tout comme une esthétique étrangère, ne s'attrape pas soudain comme un virulent microbe!

Il y a donc lieu de restituer les œuvres d'école mais de mains diverses, attribuées contre toute vraisemblance à l'un ou l'autre Tournaisien, à des artistes gantois qui se formèrent là, où exista l'atelier d'Hubert van Eyck, c'est-à-dire chez un maître venu de l'Est. Peut-être parmi ses élèves y eut-il des Tournaisiens. Cela n'aurait rien d'étonnant, vu les relations commerciales et artistiques suivies qui existèrent entre Gand et Tournai, reliées entre elles par la voie fluviale de l'Escaut. Mais même en ce cas, les peintres Tournaisiens formés par Hubert relèveraient de l'école de Gand, qui attira de bonne heure chez elle les meilleurs peintres de la région, y compris le plus glorieux des maîtres flamands, l'auteur génial de l'*Adoration de l'Agneau*.

Le Bain de Diane de Rubens

par le Marquis DE FAYOLLE
Conservateur du Musée du Périgord.

Ce tableau dont l'histoire est pleine d'obscurité, est probablement le même que l' « Actéon d'après le Titien », qui figure sous le n° 44 dans le catalogue mortuaire dressé après la mort de Rubens. Roger de Piles dit en effet que Rubens qui tenait beaucoup à cette peinture voulut la garder dans son atelier jusqu'à sa mort, et la légua à son meilleur ami. Le cardinal de Richelieu l'acheta à celui-ci pour la somme considérable de trois mille écus ; il offrit en outre à la veuve du peintre, une montre d'or enrichie de diamants, pour la remercier d'avoir facilité son acquisition.

Le Bain de Diane ne fut pas transporté, comme tant d'autres œuvres d'art, au Château de Richelieu ; le Cardinal le conserva à Paris dans son palais, et après sa mort il entra dans les collections de son petit neveu le duc de Richelieu, où le mentionnent les deux Inventaires qu'en a publiés de Piles au commencement du XVIIIe siècle. Au moment de l'incendie qui dévora son Hôtel, il faisait encore partie de la magnifique série des Rubens qui le décoraient. Depuis on en perd la trace. Le duc de Richelieu passa la fin de sa vie dans des difficultés pécuniaires continuelles et il vendit une partie de ses tableaux, parmi lesquels ne figure pas le Bain de Diane ; son fils, le maréchal, mourut fort âgé en 1788 ; le catalogue de la vente de ses collections qui eut lieu après sa mort, ne le mentionne pas davantage.

Des écrivains qui ont particulièrement étudié les collections du duc de Richelieu, MM. Bonnaffé, Michiel, Mantz, considèrent ce tableau comme perdu depuis les premières années du XVIIIe siècle; c'est également l'opinion de Mr Max Rooses dans son grand ouvrage « l'œuvre de Rubens » que nous aurons souvent l'occasion de citer. Cependant sa composition est connue par divers documents. L'objet de cette étude est de la préciser, d'en faire ressortir des particularités mal connues, et d'en décrire une reproduction inédite.

Roger de Piles a donné du Bain de Diane, dans ses œuvres

complètes, une description si précieuse pour l'identification de cette peinture célèbre, que je crois devoir la reproduire en entier, malgré sa longueur et sa phraséologie.

« Le Peintre, dit-il, a choisi le moment qu'Actéon s'étant égaré se trouve par hasard à la fontaine, où Diane avait accoutumé de se baigner au retour de la chasse. Ce lieu est un antre de pierre ponce et de tuf que la nature a formé en arcade, à main droite de laquelle est une fontaine gazouillante. Ce fut, dis-je, dans ce moment que la déesse étant déshabillée, et se faisant laver par ses nymphes qui puisaient de l'eau dans des vases pour la lui verser sur le corps, est surprise par ce malheureux chasseur. Il est au coin du tableau derrière un arbre, d'où il s'avance comme pour voir avec avidité un objet surprenant et agréable. L'expression de son visage fait voir qu'il y prend un plaisir sensible, et qu'il est consolé de son égarement.

Quelques nymphes l'ayant aperçu, nues comme elles étaient, se détournent en désordre, se cachent le sein de leurs mains et se mettent à crier pour avertir les autres de leurs compagnes, qui prenant soin de leur chaste maîtresse, s'empressent de la secourir et l'entourent pour la dérober aux regards d'Actéon. Il y en a une qui lui voulant remettre promptement sa chemise, la lui jette sur le corps, pendant qu'une autre lui lave les pieds et que deux de ses compagnes se baignent sous le ceintre de la grotte. Diane au milieu de ses nymphes semble être dans le commencement de sa peur, laquelle ne lui ôte ni sa noblesse ni sa fierté, et ces deux qualités paraissent dans l'air de son visage et dans la majesté de sa taille, et tout ce qui est en sa personne, porte le caractère d'une divinité.

Du reste cet ouvrage est peint d'un goût tout différent des autres tableaux de Rubens, surtout pour les carnations, dont quelques-unes sont ici d'un blanc de lait et d'une chair si délicate, que le Titien même n'en a jamais fait de semblable. Enfin ce tableau est d'un caractère si fleuri, si délicat et si précieux dans toutes ses parties qu'il n'y a point de termes, pour s'en bien expliquer. Rubens le peignit en Espagne au milieu des plus beaux ouvrages du Titien, et c'est là qu'ayant compris l'artifice de ce grand maître, il voulut le passer dans ce tableau. En effet, il le peignit avec tant d'amour qu'il l'a toujours regardé comme son favori et qu'il l'a conservé chez lui comme son enfant bien aimé, et que n'ayant pu se résoudre à le perdre de vue pendant sa vie, il le laissa en mourant à son meilleur ami.



Diane et Actéon par le Titien
(Musée du Prado, à Madrid)



Le Bain de Diane
(Répétition du tableau de Rubens — Appartenant à Mr Montfort, à Paris)

Ce tableau a 6 pieds de large sur 4 pieds de haut, les figures sont un peu plus grandes que demi nature (1) ».

Mr Max Rooses énumère (2) plusieurs planches gravées d'après le Bain de Diane. 1• Une gravure d'ensemble du tableau datée de 1787, par P. Spruyt professeur à l'Académie Royale de la ville de Gand. 2° Trois gravures représentant seulement la partie droite du tableau. La première par Simon Thomassin en 1712, la seconde par L. Surugue en 1716 et la troisième par un anonyme. (J. Wolf Augsbourg Exc.).

Ces gravures doivent être très rares, car je les ai inutilement cherchées à la Bibliothèque Nationale à Paris. Il est à remarquer qu'elles ont toutes été exécutées au XVIIIe siècle, depuis le moment où l'on perd la trace du tableau, qu'une seule donne l'ensemble de la composition et les trois autres la partie droite seulement.

Mr Max Rooses mentionne également comme étant une répétition du Bain de Diane « Une peinture appartenant à Mr Montfort à Paris, et dont la composition rappelle un original de la fin de la carrière de Rubens. »

Ce tableau est peint sur un panneau de 0,49 de hauteur et 0,76 de largeur. C'est une peinture un peu mince, d'un coloris très clair et d'une facture soignée. La conservation en est excellente et tous les détails de la plus grande netteté. Mr Montfort a bien voulu m'autoriser avec la plus grande obligeance à examiner à plusieurs reprises ce tableau, qui est depuis longtemps dans sa famille; il m'a communiqué tous les renseignements qu'il a réunis à son sujet et m'a permis de reproduire une réduction de l'excellente photographie qu'il en a fait faire. Je lui en exprime ma bien sincère gratitude.

Enfin, le Musée du Périgord à Périgueux, possède une ancienne copie du Bain de Diane, mentionnée ici pour la première fois. Elle a été achetée en 1895 à Bordeaux chez Mr Lacour antiquaire, qui la tenait d'un amateur bordelais Mr Jude. Toile : hauteur 1m54, longueur 2m48. Figures un peu plus grandes que demi nature.

Ces dimensions correspondent à peu près à celles que de Piles donne du Bain de Diane, qui seraient en réduisant les pieds en centimètres : 1m32 de hauteur et 1m98 de longueur. C'est une

---

(1) Amsterdam 1767. T. IV. P. P. 310 et suivantes.

(2) Catalogues des estampes gravées d'après Rubens. Harlem, 1873.

bonne peinture, d'un ton chaud, malheureusement trop poussé au noir dans les verdures et les parties sombres, mais dont les carnations ont conservé leur souplesse et dont les détails d'architecture témoignent d'une grande habileté. Elle donne bien l'impression de l'art de Rubens et paraît avoir été exécutée par un flamand imbu de ses traditions.

A gauche Actéon armé d'une lance est découvert par un chien, derrière un arbre d'où il regarde baigner Diane et ses compagnes. Deux de celles-ci, plus rapprochées de lui, s'enfuient en lui tournant le dos, hors d'un bassin de marbre. L'une qui est nue, cache sa tête et ses épaules avec un linge, une autre enveloppée dans un peignoir rose, se retourne pour voir si elle est poursuivie, une troisième accroupie sur le rebord du bassin, croise les bras sur la poitrine, en serrant sa chemise contre elle et regarde avec effroi du côté d'Actéon : Diane est assise à droite sur un escabeau. Elle est nue, le corps tourné vers la droite et lève le bras pour recevoir sa chemise, que tiennent au dessus de sa tête deux suivantes. L'une vue de dos, à demi vêtue d'une magnifique robe bleue qui découvre le pied, l'épaule et le bras gauche, forme le centre de la composition, l'autre est drapée de jaune. Du côté opposé une vieille servante présente la robe rouge galonnée d'or de la déesse. Aux pieds de celle-ci, assise sur les dalles de marbre, une suivante, entièrement nue, soulève le pied de sa maîtresse et l'essuie avec un linge ; à terre des flacons et des objets de toilette, un petit chien épagneul aboie sous l'escabeau; au second plan une grotte recouvre une nappe d'eau dans laquelle nagent deux nymphes.

La scène se passe dans une de ces nymphées à la mode au XVII[e] siècle. Contre une rocaille ornée de verdures, de coraux, et de coquillages est appliquée une fontaine monumentale. L'eau jaillit de la bouche et des narines d'un dauphin chevauché par un amour et remplit une vasque, d'où elle s'écoule dans un bassin mouluré; à gauche un portique d'ordre rustique soutient un rideau rouge relevé d'un côté et laissant voir, entre les colonnes, la campagne et des arbres; sur le sol au premier plan des armes de chasse, un cor et des filets.

Sauf quelques légères différences dans le fond du paysage et dans la longueur de la chemise de la nymphe accroupie, la description du tableau du Musée de Périgueux concorde absolument avec celle du tablean de M[r] Montfort. Ces deux peintures

identiques dans tous les détails de la composition, ne varient que par leur tonalité et par leurs dimensions. Ce sont donc certainement les reproductions d'un même original qu'elles nous permettent de reconstituer.

Cet original est nécessairement le Bain de Diane, si les gravures et la description qui en ont été faites, s'appliquent également à ces deux tableaux. En ce qui concerne les gravures que je n'ai pu consulter moi-même, je m'en réfère à l'autorité de Mr Max Rooses, qui en constatant que le tableau de Mr Montfort est une répétition du Bain de Diane, l'a certainement comparé aux gravures qu'il énumère dans son savant ouvrage. Il ne parait pas nécessaire de montrer comment la description de Roger de Piles concorde avec celle des deux tableaux dont nous venons de parler. Cette description est cependant incomplète, car on peut être surpris qu'après avoir parlé de Diane « se faisant laver par ses nymphes qui puisaient de l'eau dans des vases pour la lui verser sur le corps », ce qui est une pure supposition, il ait oublié de mentionner la fontaine monumentale qui forme avec les colonnes du portique, un admirable fond d'architecture au milieu des rocailles et des verdures. Parmi les nymphes apeurées, il n'a distingué ni la suivante somptueusement vêtue d'une robe de brocard bleu, ni la Duègne que connaissent si bien, tous ceux qui ont pratiqué Rubens. Mais de Piles, comme ses contemporains, se préoccupait surtout des mouvements de l'âme d'Actéon et des sentiments de la Déesse, de la majesté de celle-ci et de l'effroi des nymphes, qui fournissaient matière aux fameuses controverses, dont il était l'un des plus ardents champions. Aussi dans sa description devons-nous chercher l'aspect général de la composition, plutôt que la précision d'un catalogue, et il est plus important de retrouver dans les tableaux qui nous occupent, tous les détails qu'il mentionne, que de constater qu'il en a passé sous silence un certain nombre.

Si de Piles consacre au Bain de Diane des éloges dithyrambiques, il le met franchement à part dans l'œuvre de Rubens, et y reconnaît l'influence prédominante du Titien, qu'il explique en disant que le tableau a été peint en Espagne, au milieu des chefs-d'œuvre de ce grand peintre. Le catalogue mortuaire des œuvres de Rubens va plus loin encore, et l'inscrit sous le titre de « Diane d'après le Titien » comme s'il s'agissait d'une copie.

Par son style et par sa facture le Bain de Diane est cependant

une des œuvres les plus caractérisées de la manière de Rubens, et il serait facile de trouver dans d'autres de ses tableaux plusieurs des types de femmes ou des accessoires, qui se rencontrent dans celui-ci. La vieille suivante rappelle celle du tableau *Judith et Holopherne*, et la Sainte Elisabeth de la *Ste Famille* de la collection Butter. La nymphe vêtue d'une robe bleue fait songer à la figure de l'*Abondance*. Dans le tableau *Suzanne et les vieillards* de Munich, Suzanne est assise sur le même trépied que Diane, et la suivante est posée comme la nymphe assise aux pieds de la Déesse. Les objets de toilette particulièrement le peigne et la houppe sont les mêmes dans les deux tableaux. Il serait oiseux de multiplier ces ressemblances fréquentes dans l'œuvre immense de Rubens, et qui n'apporteraient aucune nouvelle précision. Le rédacteur du catalogue mortuaire et de Piles n'en ont pas moins noté comme un fait certain, que le Bain de Diane était inspiré, ou copié du Titien; il est intéressant de retrouver l'origine de cette affirmation et de voir si elle a quelque chose d'exact.

Il existe au Musée du Prado à Madrid sous le n° 482, un tableau représentant Diane et Actéon, attribué au Titien, ainsi que le numéro suivant « Diane découvrant la grossesse de Calisto » qui lui fait pendant. On doute aujourd'hui de l'authenticité de ces deux toiles, dont les originaux auraient été donnés par le Roi Philippe V au duc de Gramont, et se trouveraient maintenant à Londres (1). Mais elles n'en reproduisent pas moins des œuvres célèbres du Titien, et il semble bien que Rubens s'est inspiré de la première, dont la photographie accompagne ces notes. L'ensemble de la composition dans les deux tableaux, surtout l'arrangement de certains groupes, ont des points de ressemblance évidents.

Le Titien a représenté un portique avec un bassin circulaire formé de deux gradins en marbre sculpté, autour duquel, ou dans lequel se groupent les nymphes surprises par Actéon, qui avance à gauche; à droite Diane, nue ainsi que ses compagnes, est assise, elle est tournée vers Actéon et lève le bras pour se cacher avec sa chemise, que tient une négresse drapée dans une étoffe rayée, placée derrière elle. Une de ses suivantes lui essuie la jambe avec un linge.

---

(1) Grand catalogue pp. 269 à 271 et 681. Il existe aussi au Musée de la Rochelle une copie ancienne du tableau du Titien « Diane et Actéon ».

Ce groupe est presqu'exactement reproduit, mais en contre-partie, dans le tableau de Rubens. La pose de Diane, le mouvement de son bras et de sa jambe sont les mêmes, mais la scène est retournée, parce que le Titien montre Diane faisant face à Actéon, et que Rubens lui fait tourner le dos. Il a remplacé la négresse vénitienne par une duègne flamande, et a donné plus d'importance à la suivante qui essuie les pieds de sa maîtresse.

Semblable concordance ne peut être fortuite. Il en est de même pour la nymphe accroupie sur le rebord du bassin, qui dans le tableau de Rubens cache ses seins de ses bras croisés, et qui se retrouve dans une pose identique, mais nue, dans celui du Titien.

Il ne paraît pas possible de nier que Rubens a vu le tableau de Madrid, qu'il s'est inspiré de sa composition, et en a presque reproduit certaines figures. Mais chacun d'eux y a mis son génie particulier. Rubens a développé la composition dans un cadre magnifique, et il l'a équilibrée en longueur avec cette majestueuse suivante vêtue de bleu, dont les épaules rappellent celles d'Hélène Fourment. Les carnations opulentes des femmes, l'architecture somptueuse des fonds, la profondeur des feuillages affirment sans réserve l'art de Rubens à son apogée, et diffèrent absolument de la peinture italienne et de celle du Titien. L'influence ressentie par Rubens est cependant certaine ici, mais si rien ne prouve, comme le dit de Piles, qu'il ait peint le Bain de Diane en Espagne. Nous connaissons assez son culte pour le Titien et les nombreuses études qu'il a faites d'après lui, pour croire qu'il a pu utiliser dans son atelier d'Anvers les souvenirs, ou les croquis rapportés de ses séjours à Madrid. Il se pourrait même que le tableau mentionné dans son catalogue mortuaire, sous le titre d'« Actéon d'après le Titien », ne fut pas, comme on l'a cru, le Bain de Diane, mais en effet une copie exécutée par Rubens en Espagne.

L'Exposition de l'Art Belge au XVIIe siècle, qui eut un si grand succès à Bruxelles en 1910, a révèlé une admirable peinture de Rubens, dans laquelle on a aussitôt cru reconnaître la moitié droite, heureusement retrouvée, du Bain de Diane, dont une mutilation aurait séparé la partie gauche. Ce tableau appartenait à Mr Schubart de Munich, dont la collection fut vendue après sa mort en 1899. Sa veuve le retira de la vente, et le céda à l'issue de l'Exposition, pour un prix très élevé, à Mr Pierpont Morgan, qui l'emporta en Amérique, où il se trouve aujourd'hui.

Toutes les personnes, écrivains d'art ou amateurs qui ont

examiné cette toile à Bruxelles, l'ont considérée comme incontestablement de la main de Rubens; ils ne lui ont pas ménagé leurs éloges, et le regretté Mr Hymans, qui l'a décrite dans la gazette des Beaux Arts, n'a pas hésité à la qualifier « d'œuvre capitale ». Quant au sujet qu'elle représente, il reproduit avec trop de fidélité la majeure partie du côté droit des tableaux de Mr Montfort et de Périgueux, pour n'y pas reconnaître le Bain de Diane. Mais si l'on est d'accord sur l'auteur et sur le sujet, ce tableau diffère cependant en un point important de la description de Roger de Piles, et des peintures de Mr Montfort et du Musée de Périgueux qui la reproduisent exactement. Aussi peut-on douter que ce soit celui qu'ont possédé le cardinal et le duc de Richelieu, à moins qu'il ait subi depuis de notables changements.

Si de Piles a négligé parfois certains détails secondaires pour lui, il est impossible de ne pas tenir compte de ceux qu'il mentionne expressément, surtout lorsqu'ils se retrouvent aussi dans les tableaux de Périgueux et de Mr Montfort qui en confirment l'exactitude; or la partie droite de la composition compte dans ces tableaux sept figures et cinq seulement dans celui de Mr Schubart. Roger de Piles décrit soigneusement « un antre formé de pierre ponce et de tuf formé en arcade, à main droite de laquelle est une fontaine gazouillante » et après avoir parlé de Diane et de la nymphe assise à ses pieds, il mentionne « deux de ses compagnes qui se baignent sous le ceintre de la grotte ». Cette nappe d'eau existe en effet dans les tableaux de Périgueux et de Mr Montfort, et on y voit deux nymphes qui se croisent en nageant, la tête de l'une et le haut du corps de l'autre émergent seuls. Ces deux figures sont très nettes dans la planche ci-jointe, au contraire, dans le tableau de Mr Schubart, la grotte est remplacée par de grands arbres au feuillage épais, au fond desquels une éclaircie permet d'apercevoir le paysage. La nappe d'eau qui est la fontaine gazouillante de R. de Piles, et les nymphes qui s'y baignent, sont supprimées. Cette partie du tableau de Mr Schubart diffère donc absolument de ce que nous savons de l'original de Rubens. Il existe encore d'autres légères différences : ainsi la vasque de la fontaine est à deux étages et la nudité de Diane, découverte dans les autres tableaux est cachée dans celui-ci par une draperie, peut-être ajoutée après coup, mais ces modifications n'ont aucune importance; il n'en est pas de même de la suppression de la fontaine et des nymphes qui s'y baignent.

Des observations qui précèdent, il résulte que, puisque le tableau qui appartient aujourd'hui à Mr Pierpont Morgan, a été unanimement considéré à Bruxelles comme une œuvre de Rubens, et que d'autre part il diffère d'une façon importante de la peinture originale, telle que nous la connaissons par des documents incontestables, deux solutions se posent : ou Rubens a fait lui-même une répétition du Bain de Diane avec les modifications que nous avons constatées, ou ces modifications sont le résultat de quelque restauration inconsidérée; mais dans ces deux hypothèses ce n'est pas ainsi que Roger de Piles a vu le Bain de Diane dans la collection du Duc de Richelieu, ni qu'il était, lorsqu'il a été reproduit dans les tableaux de Périgueux et de Mr Montfort.

Que la partie ainsi retrouvée du Bain de Diane soit une répétition due à Rubens lui-même, ou la peinture originale modifiée par un restaurateur maladroit, sa mutilation n'en est pas moins déplorable, et il est impossible de préciser le moment où elle s'est faite. Elle serait postérieure à 1787, date de la gravure de Spruyt qui donne l'ensemble du tableau, s'il était prouvé que ce graveur a eu l'original sous les yeux, mais il a pu n'en connaître qu'une reproduction. En outre les gravures antérieures à celle-ci, reproduisent seulement la partie droite, qui est précisément celle que possédait Mr Schubart. Il est donc possible que le dépècement du tableau remonte beaucoup plus haut, dès le moment de sa disparition.

J'estime que cette mutilation a été provoquée par un partage entre deux héritiers, qui ont voulu en avoir chacun leur part, comme on l'a vu souvent, quand il s'est agi de diviser dans certaines familles un ouvrage en plusieurs volumes, plutôt qu'à une dégradation accidentelle ou à un sentiment de pudeur exagéré de son possesseur. Le tableau du musée de Périgueux, dont la largeur est environ le double de la partie droite appartenant à Mr Schubart, est peint sur une toile formée de deux pièces réunies par une couture perpendiculaire, qui passe à l'extrémité de l'épaule de la suivante vêtue de bleu, exactement au point où se termine le tableau de Mr Schubart. La peinture originale devait se composer également de deux pièces, qu'on s'est contenté de découdre pour obtenir deux morceaux de même dimension. Il serait extraordinaire qu'une dégradation causée par un incendie, ou par un accident quelconque, se soit arrêtée à la couture, et si l'on suppose qu'un sentiment de pudeur a pu causer la destruc-

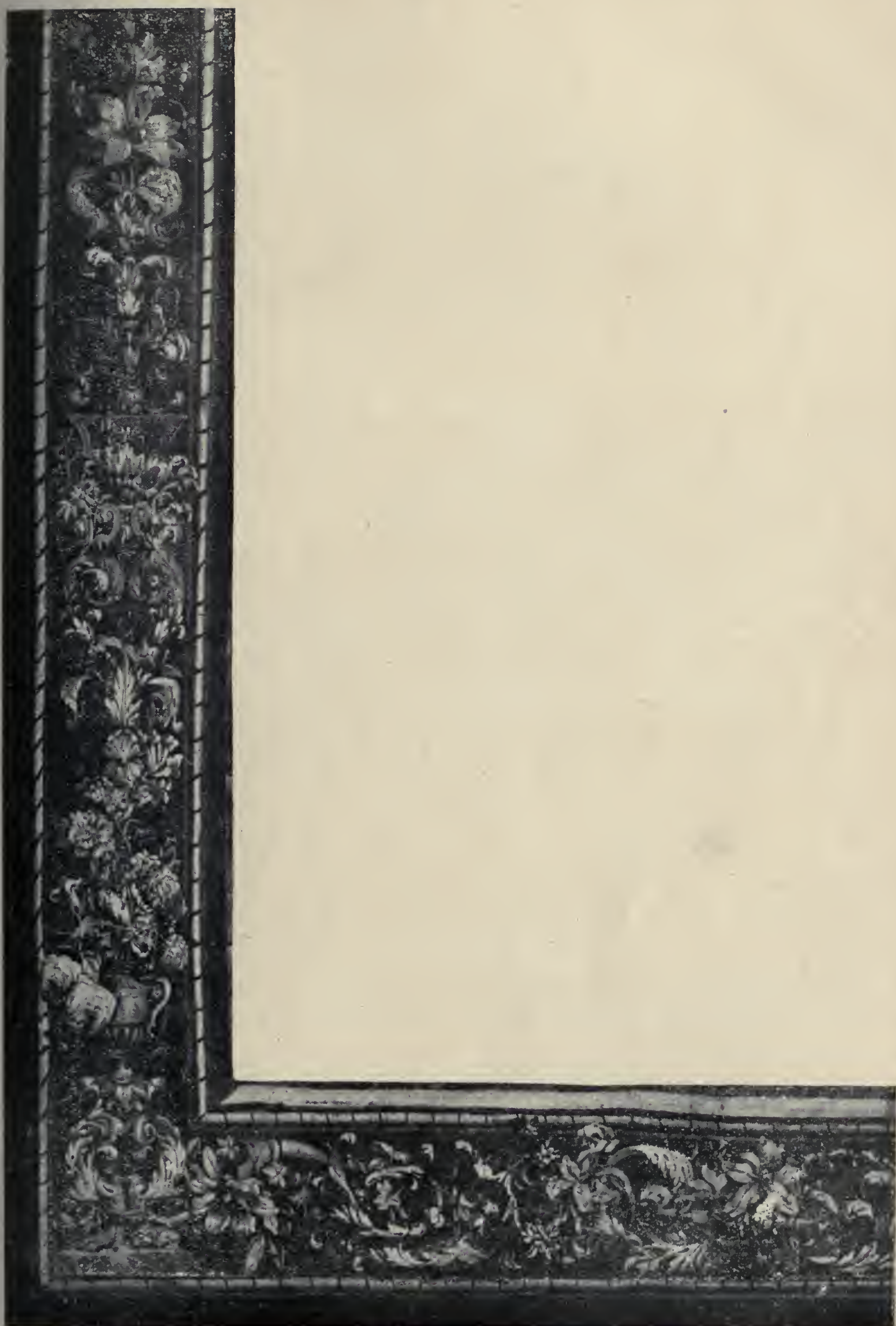
tion de la partie gauche, on ne peut guère admettre qu'on ait conservé Diane entièrement nue, pour mutiler la seule figure habillée. Ces raisons militent en faveur d'un partage de famille, et permettent d'espérer que la partie gauche peut être retrouvée, comme l'a été la partie droite.

Je souhaite en terminant ces observations, dont la trame peut paraître bien mince, que si la partie absente du Bain de Diane existe encore, ignorée dans quelque collection particulière, elles contribuent à l'y faire reconnaître

*
* *

A la suite de la communication de ce travail au congrès de Gand, Mr Bory d'Arnex à Paris, a bien voulu me signaler une repoduction du *Bain de Diane,* qu'il avait achetée, il y a une quinzaine d'années à l'Hôtel Drouot, comme un original de Van Thulden. Cette peinture a les mêmes dimensions que celle de Périgueux; il n'y a dans la composition qu'une légère différence dans les draperies des nymphes les plus rapprochées d'Actéon. Mais il faut remarquer qu'on y trouve comme dans le tableau de Mr Montfort, les deux nymphes nageant dans la fontaine, qui manquent au tableau de Mr Pierpont Morgan.

La découverte de cette troisième reproduction du bain de Diane vient confirmer les observations précédentes. Il est difficile de ne pas conclure que ce sont elles qui fournissent l'exacte expression de la pensée de Rubens, et que la partie du tableau, retrouvée chez Mr Schubart, doit, pour avoir appartenu à l'original, porter les traces certaines des modifications qui ont remplacé la nappe d'eau par le prolongement du terrain, et les baigneuses par un paysage.



Angle de bordure des tentures de Behagle (fin XVIIe s.).
(Réduction de 1/13.) (Cathédrale de Beauvais.)

La Manufacture royale de Tapisseries de Beauvais. Les ouvriers flamands et wallons, de 1664 à 1715,

par G. Hector Quignon
Professeur au Lycée de Beauvais.

—

Sources manuscrites.

I. — Registres de Catholicité de la paroisse St Thomas (de Beauvais) de 1664 à 1750 G. G. 71 à G. G. 91 sans lacune, en général bien tenus (Archives communales de Beauvais). Cette source est inédite, car elle n'a servi que deux fois et accidentellement : 1° à M. Jules Badin, administrateur de la Manufacture Nationale, dans son ouvrage la *Manufacture de Tapisseries à Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Société de propagation des livres d'art 1909, pour fixer la date de la mort de Philippe Behagle au 23 juillet 1705 : M. J. Guiffrey écrivait vaguement 1704; 2° à M. G. Varenne, correspondant des Beaux-Arts, pour quelques notes sur les Depape, parues dans l'*Annuaire de l'Oise* (1907) 10 p. et tirage à part sous le titre *Notes d'histoire d'art local* Beauvais. Imprimerie du Moniteur de l'Oise, 1908. M. G. Varenne, notre collègue au Lycée de Beauvais, nous devait l'indication des Registres et l'avis de les utiliser.

II. — Accessoirement, *Collection Bucquet* (XVIIIe siècle) T. 73 (Bibliothèque communale de Beauvais). Il y a là un recueil très important, en grande partie composé de pièces et lettres originales concernant l'histoire de la Manufacture dans le cours du XVIIIe siècle, surtout depuis Oudry. Il complète les archives de la Manufacture de Beauvais et les Archives Nationales, à Paris.

III. — Les registres de la fabrication, conservés à la Manufacture ne commencent qu'en 1723, avec la *Foire de Bezons*. Il s'ensuit que les registres de catholicité qui ont servi presque exclusivement ici sont les seuls témoignages précis sur les tapissiers flamands et wallons émigrés à Beauvais. Il faudrait suivre ceux-ci plus loin que la date arbitrairement choisie de 1715. Il convient de noter qu'il n'est fait pour notre époque aucune mention d'abjuration : celle d'Antoine François de Merou, de Lille, est du 24 mars 1729 (G. G. 91).

Index alphabétique des Tapissiers étrangers.

NOMS	PROVENANCE CONNUE	NOM DE LA FEMME	CHRONOLOGIE (Surtout dates extrêmes des actes : † décès.
A			
Alos (Claude)		Marie Bros	1691 (12 mars) 1699.
Amoreux (Jan)	Bruxelles	Barbe Blanche (de Louvain)	1673 (17 février).
B			
* Bacardt (Cornille) (1)	Bruxelles		1669 (12 mai).
Baccoort (Philippe)	»	Vandrevelle (Jeanne)	† le 5 oct. 1681 (2) (arrivé en 1664) 1668
Baccoort Jean (son fils)	»	Anne de Ramecourt 1676	1676.
Behagle (Philips)	»	Anne Van Hoven	† 22 juillet 1705 (64 ans).
Behagle (Philippe)	»	Marie-Louise Daguignet	1697.
Birmand (Martin)	Bruxelles		29 avril 1691 (arrivé en 1684).
Blommaert Joannés	»		1685 (31 janvier).
Blommaert Anthoni	»	Anne Paquette	1687 (29 avril).
(Blommaert Jacqueline)	Ellighem	femme de Pierre Eghemen	† 9 octobre 1693.
Broughel ou Breughel (Philips)			1666 (24 janvier. 1669.
C			
Caboeliau Jean		Elisabeth Van Acker	(1684) 8 sept , † 1694 28 sept.
Cam de (Joos.)	Bruxelles	1° Van Crombusch (Marie) 2° de Maire (Marie) veuve Dausé	1691. 1708 (14 février).
Cambert (Ange) Cambert (Gabriel)	Bruxelles	Marguerite Eecman	1684, † 1700 (30 mars). 1668 (début).
Camoux ou Camousse François	»	Anne Govort	† 1694, 22 mai (57 ans) arrivée en 1664.
— Georges	»	Barbe Baudouin	id.
— Philippe	»	Jeanne Labiance	id.
— Georges (son fils)	»	Marie Agnès Gazin	1661 25 nov.

(1) Les noms des rares illettrés sont précédés d'un *.
(2) « Un des anciens tapissiers de la M. R. établie à B. » G. G. 80.

Camoux ou Camousse Corneille	Bruxelles		
Campion Adriaen	Anvers	Anne Buvrel	1677 (peintre)
* Cardon Fréderic	Audenarde	Suzanne Breman	1667 5 mars.
Clause (Claes?) (Cloos?)			
— Charles			† 1694 6 sept (58 ans).
— Quentin	Bruxelles		† 1695 5 avril (25 ans).
— David			1684 27 nov.
— Jacques		Adriane Wacrane	1698 31 mai
de Clerck Jean	Anvers	Anne de Met veuve de Jean Simons d'Aud.	1689 1er août.
* Connighem Jacques	Audenarde	Petronille de Vatte	1665 † 1691 31 janvier 55 ans. Vve de Jean Fascis, tap. 1671.
D			
Dausé Antoine	Audenarde	Marie de Mest	† 1691 9 juin (37 ans).
Dausé Antoine	Tournai	Marie Philippine Eecman	1703 30 juillet. Contremaître.
Davenne (Laurens)		Jeanne Eecman	
De Kempt Jan (1)		—	† 1667.
Delimon Jan (1)	—		1689 14 janvier, etc...
Depape Simon	Audenarde	Marie Joron	† 1751 21 nov. (88 ans).
— Simon fils	Beauvais	—	† 1755 15 août.
— J. B. fils	Beauvais	—	† 1738 37 ans.
Derecque André	Bruxelles	Anne Fr. Gooris	1700.
Despauter (Arnault)	Bruxelles		† 1687 16 mars (35 ans).
Devrinne Joseph	Anvers		† 1694 28 déc.
Drifuelt Daniel	Anvers		† 1695 6 mai (48 ans).
Dry (Jean)	Audenarde		1667 août.
E			
Eecman (2) Jooris	Audenarde	1° Catherine Favier 2° Marguerite Pittre	1685, † 1707 29 déc. (56 ans).
Eecman François	»	Jeanne Camousse	1686 4 nov., 1699.

(1) Charlotte D., femme d'Antoine Deliancourt, teinturier de la Mre.
(2) Fils de Jacques Eecman et d'Anne Behagle.

NOMS	PROVENANCE CONNUE	NOM DE LA FEMME	CHRONOLOGIE (Surtout dates extrêmes des actes : † décès.
Eecman Philippe	Audenarde	Barbe Dausé	
Eecman J. B.	»	Buigny Françoise	1717 4 sept.
Eecman Adrien	»		1705 23 fév.
Eisdal Jean			† 1686 6 sept.
Elia Antoine	Bruxelles		1675 1r avril.
F			
		1o Marie Vanier	Mc de boutique
Fontaine Denys	Audenarde	2o Marie Baye	1674
		3o Anne de Rys	
		Vve François Sauvage	1679 10 juillet, arrivé en 1665.
— Michel	Audenarde		1668 juillet.
— Georges			1673 17 février, arrivé en 1665.
Fossé Jooris			1681 30 sept.
Fresniaux (Nicolas)	»	Catherine Hulin	1678 † 1715 6 oct. (61 ans).
G			
Gabié (Claude)		Nicole Rondel	1682
Gehudemath Liénard	Anvers		† fin 1669 (17 ans).
Gooris (Martin)	Audenarde	Jacqueline Oudiense d'Auden.	1684 8 sept.
Gooris Philippes Jacques	Audenarde		1699 11 août.
H			
Hettecanne François		Anne Matton	1690 13 déc. 1693 16 fév.
Hinart Louis	Audenarde, Paris, Beauvais	Marie de Villers	
— J. Bte son fils associé			
— Louis le jeune		Daguinet	
J			
Jacquemort (Jacquemaert) Jan	Bruxelles		1683 7 oct. † 1690 12 sept. (56 ans).

Jacquemaert Henri		Marie Foy	1687 10 nov. 1689.
— Arnoul			1686 6 janvier.
K			
Kerchove (1) Peter	Audenarde		1677 14 sept. 1677 (St Mathieu).
— Louis Fr.	Audenarde	Jeanne Martin de Paris	arrivé 1685 † 1711 10 mars. Maître-teinturier de Beauvais et de la Manufre royale de T.
— Georges		Suzanne Clause	1698 28 juillet, † 1703.
— Jacques		Marie Louise Roguer	1699 2 nov., 1707 27 nov.
— Jean	Bruxelles	Michele de la Chambre	1684 (30 juin) † 1686 6 avril.
L			
Langlet Remy	Bruxelles	Elisabeth Stoling Vve de Gilles Rançon	† 1708 22 août.
Lebras mieux Debras François	Bergues	Marie Metmans de Bruxelles	1684-1693, 27 nov.
Le clerc	Bruxelles	Marie-Camille Devond	1708 23 oct.
Lenfant Guillaume	Bruxelles	Judith Le Prebstre	1665 6 fév.
— Jean (son fils)		Geneviève Rondel	1675 25 nov.
M			
Maris Anthoni	Anvers	1° (Anne Cabocharde) 2° Marie Insberck d'Anvers	1669 2 avril, 1671 17 août. 1681 30 sept.
Marc-Maise (?)	Anvers		1671-1674 (3 janvier).
Marical	Bruxelles		1669 12 mai.
Masson Arnault	Tournai (paroisse St-Jacques)	Marie Sauvage fille de F. Sauvage, peintre	1686 9 nov.
Mein Jan Julien	Bruxelles	Jeanne Poncelet, veuve Van Bosch	1669 16 juillet.
Metmans Berthelemy	Bruxelles		† 1687 29 avril (56 ans).

(1) Kerikôven.

NOMS	Provenance connue	Nom de la Femme	Chronologie (Surtout dates extrêmes des actes : † décès.
O			
Osstande (Jacob)		Louise Gooris, † 1695 5 avril	1695.
— Guillaume		Catherine de Vos	1707 28 oct.
Ost François	d'auprès de Bruxelles		† 1687 22 avril (34 ans).
P			
Parys (François)	Bruxelles		1669 1r oct.
Peeterrens J. Bte			1704 24 janvier
Peeterrens Albert			1705.
Preverel (Philippe)		Claudine Eecman	1711.
R			
Rançon Abel	Bruxelles		
— Antoine	»	Marie Coulx † 1673 24 avril	1673 24 avril.
— Gillis	»	Elisabeth Stalins d'Audenarde	† 1700 26 nov.
— Noël	»	Anne Camousse, fille de François C.	1705 13 oct.
Rondel Alexandre	Bruxelles	Nicole Vanaer	dès 1665 Me des boutiques 27 av. 1674.
— Charles	»	Nicole Vandrise	
— Jean Bte	»	Marie Jeanne Jacquemaert (fille d'Henri)	1695 26 nov. 6 sept. 1684, 1686 12 janvier, 1693.
de Ruêse (Adriaen)	»		
S			
Sauvage Franchois	Tournai (écriture un peu allde d'abord)	Anne Andrieu	1668 8 nov. † 26 août 1676 (1).
Schahettins Jean	Anderlecht près Brux.		† 4 déc. 1684.
Semessemens Berthelemy			
Simons Jean	Audenarde	Anne de Met	† 1687 11 juillet.
Simons Martin (1)		Catherine Farbu (beauvaisienne)	† 1708 20 juin.
T			
Tappiaborg Jacques	Thieust 8 lieues de Bruxelles	Marie Michele Delchambre veuve de Jean Kerchove	19 nov. 1686, 1689.
Tham (de) Louis			3 août 1682.

(1) Mention « il était fort bon catholique » GG 79.

Thoré (Claude)		Elisabeth Van Acker	† 1697 1r mars (45 ans).
Troie (Troijen) Anthoni	Bruxelles	Jeanne Eecman	1685 11 déc. 1692 3 sept.
* Troie Jacques (son fils)	Tournai	Marie Dausé d'Audenarde	1705. 25 fév.
* — Jean Georges fils d'Anthoni	Beauvais	Marie Anne Denis	1715 4 mars.
V			
Watercam Michel et Jean sont les Vacguer Fontaine			
Van Bosch J. Bte		Jeanne Poncelet	1666 20 sept † avant sept. 1668 (remariage de la veuve avec Mein. (1669 15 juillet).
Van de Busche Jacques	Audenarde	Elisabeth Luitant	1667 (août).
Van der Nest (Charles)		Marguerite Clause	1688, 1722 16 févr.
Van der Nest Jean François son fils		Marie-Angelique Gooris	1690 3 avril.
Van der Neck Pierre			
Van Drechemp André			15 juillet 1684.
Van Dybore (?)		Pétronille Fasciaux	1684.
Van Dris (Jean Bte) (1)	Audenarde	Anne Hinart	1666 20 sept. † 1694 2 juin (65 ans).
Van leesdael Jean		Elisabeth Poltegue (?)	1684 6 nov. † 1686 6 sept.
Van Schadtberostr			
Van Schitdorel Gilles			1686 16 mai.
Verchemp Jean	Lille	Marguerite Delannon (artésienne)	11 juillet 1684 (date du mariage)
Verchemp André	Lille	Pernelle de Rede	1684 15 juillet.
Verdoncq (Peter)	Nieukerke	Elisabeth Loquette	1704 27 nov., 1718 1r déc.
Vorsevre Georges			1670. 1668.
Vos (de) Joannés	Bruxelles		1689 (fin).
Vyver (Josse)	Audenarde	Marguerite Simons	1701 5 nov.
Vuinthels François	Bruxelles		† 1687 11 avril.
W			
Wacranne Georges			1688 18 mai.
— Michel			sa fille Adriane épouse Jacques Clause
Waerden Gilles	Bruxelles		1698 31 mai. 1673 21 oct.

(1) Anne sa fille.

On sait que Louis XIV signa au mois d'août 1664 (1) l'édit « pour l'établissement des Manufactures royales de tapisseries de haute et basse lice en la ville de Beauvais et autres lieux de Picardie ». Louis Hinart, marchand tapissier de Paris précédemment établi à Audenarde, eut la concession de l'entreprise des tapisseries « de la manière de celles des Flandres », avec un privilège de 30 ans et une subvention de 60.000 livres; il était obligé d'entretenir dès la première année cent ouvriers; une prime de vingt livres lui était accordée pour chaque ouvrier étranger et s'appelait « la bienvenue ». Les ouvriers étrangers employés à la manufacture pendant huit années consécutives pouvaient obtenir de plein droit et sans taxe la naturalisation française : ils étaient « réputés régnicoles et naturels français » même sans « lettres de naturalité » (2).

Louis Hinart entraîna à sa suite à Beauvais de nombreux tapissiers flamands d'Audenarde où il les avait sans doute connus, de Bruxelles, d'Anvers, de Tournai, salariés en quête de meilleurs gains et qui faisaient confiance à l'ancien marchand tapissier, protégé par le roi de France. En 1684, le 19 mars, Philippe Behagle, qui avait habité aussi Audenarde, et qui était alors qualifié marchand tapissier à Tournai, fut appelé à la direction de la manufacture royale de Beauvais pour la relever, Louis Hinart ayant laissé péricliter la fabrication qui concurrençait celle des Flandres, les verdures et les tentures à petits personnages (3).

Ainsi une seconde fois un nouveau directeur wallon avait mission de fabriquer « à la manière des Flandres » : dans ce but, il amena une véritable colonie d'artistes et d'ouvriers tapissiers, peintres etc... à Beauvais; il justifia par ses succès la confiance du roi et le crédit que lui avaient accordé ses compatriotes. Les deux colonies flamandes se superposèrent, puis se pénétrèrent par

---

(1) Vincennes. La vérification au Parlement est du 3 sept. 1664.

(2) Arch. de Beauvais H. H. 16.

(3) J. de Rotschild, Les continuateurs de Loret II, 258. Paris, 1883. Lettre en vers à Madame par Ch. Robinet 5 sept. 1666.

Les maîtres des Manufactures
et des magnifiques verdures
qui se font par l'ordre du Roy,
à Beauvais en moult noble arroy
firent faire de beaux services
et de très pompeux sacrifices
le jour Saint Louis leur patron.

des alliances, s'infiltrèrent dans le pays, donnèrent enfin au travail exécuté pendant un demi-siècle à la Manufacture royale son caractère capable de concurrencer les produits des manufactures flamandes. Ainsi se trouva vérifiée, grâce au grand nombre d'ouvriers étrangers restés fidèles à leur patrie d'adoption, la formule des lettres patentes d'août 1664 « travailler à la manière des Flandres ».

Cette émigration flamande offre donc un premier intérêt dans les rapports de ces ouvriers entre eux, et avec Beauvais, et dans les raisons de la fixité de leur vie économique et sociale ; un second élément d'intérêt existe dans le soutien puissant et jusqu'ici resté anonyme qu'ils ont prêté à Louis Hinart et à Philippe Behagle. C'est peut-être faire œuvre utile que de produire les noms de ces émigrés qui vécurent en terre étrangère avec les mœurs familiales, les relations étroites dans lesquelles il leur semblait sans doute respirer l'air natal, en exécutant le métier héréditaire qui était aussi un peu la spécialité de leur patrie « opus flandrigenum ».

I.

La colonie flamande, dont Louis Hinart fut le directeur de 1665 à 1684, fut nombreuse : pour 1665 elle s'éleva à 127 ; c'est le chiffre le plus considérable : pour les années suivantes, jusqu'en 1673, nous connaissons les chiffres de 42, 46, 23, 103, 43, 57, 55 (1).

Louis Hinart eut pour ainsi dire trois équipes de tapissiers dont deux, l'équipe de Paris et l'équipe d'Aubusson, ne comptent presque pas comme nombre devant l'équipe étrangère. De Paris étaient Jacques Marie tapissier ordinaire du Roi (2), Michel Lefebvre, Jean Montaigne, Pelletier, Georges Delagrange, Rousselin ; d'Aubusson venaient Pierre Germon, Jean Monet, Pierre Gremot, Alexandre Lizy, Georges Verju; d'autres, d'origines diverses, Louis Déchamps, Gaucher, Cornillon, Jean Mareschal, un Normand Gilles Finet, Jean Porteclose (3). Enfin les Flamands se groupaient autour de leurs premiers peintres qui avaient pour

(1) J. Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du Roy*. Paris, Impr. Nation. 5 vol. publiés 1891.

(2) Mort en 1669 2 déc. G. G. 73.

(3) Mort en 1680, 23 nov. à 77 ans. G. G. 80.

mission, parfois en dehors des peintres désignés, de composer les maquettes des ouvrages, d'enseigner le dessin aux apprentis, d'assortir les couleurs, et qui étaient quelque chose comme des contre-maîtres. Ces peintres sont Philippe Breughel (1) (1665-1666), François Sauvage (1667-1676), Adrian Campion d'Anvers (1677). Le groupe des premiers tapissiers se compose, du moins pour l'état-major de ceux qui tiennent une place honorable, et dont les titres de maîtres-tapissiers s'affirment souvent de : Philippe Baccoort, Anthoni Maris d'Anvers, Lenfant, Rondel (2), Jean Vandris, Jean De Kempt, les Fontaine (Watercam) qui ont vite francisé leur nom ; les Camousse (3), les Amoreux, les Rançon de Bruxelles ; Louis de Tham, Van de Busche, Jean Dry d'Audenarde, Jean de Vos de Bruxelles.

La Manufacture offrait alors l'aspect d'une ruche ouvrière, enclose comme un béguinage, entre les remparts près de la porte de Paris et une série de rues formant ligne brisée, avec façade sur la rue St Thomas; c'était d'abord une cour d'honneur et tout autour les bâtiments de « l'hôtel » (4); une galerie de tableaux, cinq ateliers dont deux occupaient des terrasses et qui portaient des noms de Saints (5); il y avait deux *cours* des ouvriers bordées de logements, sans doute insuffisants, répartis dans de grands corps de bâtiments, dont chacun pouvait contenir dix ou douze ménages. Les teinturiers, des sergers étaient aussi logés dans l'enclos de la Manufacture ; il y avait enfin brasseur de bière et boulanger, jardinier pour le jardin, ce qui achevait l'aspect d'une cité à part, isolée dans la ville, se suffisant à elle-même et regardée à cause de sa porte d'entrée aux armoiries royales, de son portier spécial, comme une cité privilégiée sous la protection du Roi.

Dans le resserrement de cette vie familiale, l'entrepreneur privilégié des tapisseries Louis Hinart était appelé à jouer le rôle

---

(1) Qualifié *maître peintre*. Il y a aussi un peintre français (1668-69) Nicolas Dubois et Guillaume Dehody peintre en 1670 avec Sauvage (20 sept.)

(2) Me des boutiques en la Mre (1674 27 août) avec Denys Fontaine.

(3) Cette famille nombreuse dure à Beauvais plus d'un siècle. A la Révolution, (13 prairial an III) un Camousse est directeur. Au XIXe siècle, il n'y en a plus trace.

(4) T. 73 passim Collection Bucquet. Bibl. Comm. de Beauvais. Etat de la Manufacture vers 1735. L'administration et les 1rs maîtres y habitaient.

(5) Sts Innocents, St Pierre, St Martin, St Denis, St Hilaire.

d'un père de famille, d'un patron affectueusement mêlé aux événements de la vie des ménages ouvriers, baptêmes, mariages, décès. Sa femme, damoiselle Marie de Villers, ses enfants Louis Hinart, Anne, Marthe, Jean Baptiste, Marie Radegonde servent souvent de parrains et marraines ainsi que lui-même, aux nombreux enfants surtout des ménages flamands. Il appelle de Paris son frère Christophe Hinart, marchand-tapissier, qui le seconde, ainsi que ses deux propres fils, Jean Baptiste et Louis Hinart le jeune; ils sont qualifiés aussi entrepreneurs des ouvrages de la manufacture royale de Tapisseries. Enfin en 1674 son beau-frère Marius Chasserat, époux de Marie-Denise Hinart, maître-tapissier de Paris, résidait à Beauvais (1), sans doute pour aider aussi Louis Hinart.

Jean Vandris, son neveu, mari d'Anne Hinart, intervient souvent, vraisemblablement avec une délégation d'autorité de Louis Hinart lui-même, à défaut des deux fils. Louis Hinart fait figure considérable dans la ville : il prend pour parrains et marraines de ses enfants des personnages notables, un échevin, maître des forteresses, la propre femme du maire, des magistrats : les Flamands fraternisent entre eux, Camousse et Baccoort, Mein et Rondel; ils épousent les veuves de leurs camarades; des mariages rapprochent l'équipe d'Aubusson du groupe étranger : il y a des alliances d'étrangers et de Parisiennes, rarement avec des indigènes (2). Evidemment, malgré la considération dont ils semblent tous jouir dans la ville, ils préfèrent la vie corporative dans leur sorte de phalanstère ouvrier. Mais l'enracinement se produit vite et l'adaption au milieu entraîna la francisation des noms, des écritures, l'extension des relations en ville, dans la première période (Hinart) comme dans la seconde période (Behagle).

Au point de vue du travail, après 1669, c'est-à-dire après le français Jacques Marie, officier principal, selon le langage du temps, ou maître-tapissier chargé de l'ouvrage important, les figures et les têtes (3), l'équipe étrangère prend encore plus

---

(1) Arch. de Beauvais : G. G. 78.

(2) En 1676 Jan Baccoort, épouse Anne de Ramecourt de la paroisse St Thomas de Beauvais; 1676. G. G. 79.

(3) On dira couramment au XVIIIe siècle « officier de tête » Coll. Bucquet T. 73. lieu cité.

d'importance avec Denys Fontaine et Alexandre Rondel maîtres des boutiques (en 1674), ce qui veut dire tapissiers chargés d'exécuter les « fabriques », l'architecture, et comme il est tenu grand compte de la distinction entre maître-tapissier et la mention simple de tapissier (1) et que le premier titre est accolé plus souvent au nom des étrangers, on peut en déduire leur rôle considérable dans la maison : si elle est en décadence en 1684, c'est qu'il y a manque d'initiative dans la direction et qu'elle persévère dans la routine, devenue inhabile à la concurrence des Flandres.

II.

La direction de Philippe Behagle devait, avec nos artistes nouveaux, mieux employés peut-être dans le sens des innovations heureuses, lui rendre une véritable ardeur créatrice. Les artistes qu'il amenait des Flandres, liés par des parentés, des amitiés, formaient des groupes de valeur certaine, appréciée par Behagle qui ne cesse de leur témoigner toute sa sympathie, toute celle de sa femme Anne Van Hauven et de ses enfants Philippe, Jean-François, Nicolas, Marie-Anne-Françoise et Claude.

Ce sont les deux Blommaert (Antoine et Jean); les Kerkhove, les Eecman, neveux de Béhagle, les Clause et Campert, les Van der Nest qui ont des liens de famille, les deux Jacquemaert; de Clerck, de Vos; c'est un vrai groupe solidaire, complété par le jeune peintre Simon Depape, neveu aussi de Behagle (2) qui devine dans les vingt ans pleins d'espoir le talent et le dévouement que Simon Depape mettra à son service et, bien après lui, au service de la Manufacture jusqu'à l'âge de 88 ans en 1751. Behagle a pu, avec l'aide de ces maîtres tapissiers, révéler presque aussitôt, au bout de deux ans, lors de la visite du Roi en 1686, la supériorité de sa fabrication sur celle de son devancier et sur celle des manufactures de Bruxelles (3). Il fit activer le

---

(1) Le curé-greffier corrige plusieurs fois en barrant le titre de maître, sans doute sur réclamation, car autrement, que lui importait cette mention?

(2) G. G. 81, d'après l'acte de mariage du 13 déc. 1689, fils de défunt Simon Depape et de Florence Behagle.

Voir Van Cauwenberghe *les Depape ou une famille d'artistes à Audenarde*. (Messager des sciences historiques, Gand 1852).

(3) J. Badin, ouvr. cité p. 12 cite d'après les Arch. Nat. *l'Etat du produit* de quelques marchandises fabriquées dans la M. R. de T. de B. « Vendu une tenture Histoire de métamorphoses à Mgr. le duc de Bavière, étant gouverneur alors du Pays-Bas et a préféré ma fabrique à celle de Bruxelles ».

travail, ce qui est toujours resté le grand problème de la tapisserie, et 70 tapisseries environ entrèrent dans les collections du Roi de 1684 à 1700 (1).

Les artistes qu'il employait « ne reculaient pas devant les ouvrages de grande envergure et savaient user aussi bien de la haute que de la basse lice » (2). Malheureusement, il perdit vite d'excellents collaborateurs, Jan Jacquemaert en 1690, Birmand en 1691, et en 1694 Jean Vandris, Charles Clause, Jean Caboelliau, Joseph Devrinne et François Camousse, c'est-à-dire aussi bien quelques-unes de ses meilleures recrues comme aussi quelques vétérans de la période Hinart : les deux groupes s'étaient mis en bonne intelligence dès leur premier contact : un des Eecman, François, avait épousé Jeanne Camousse, ce qui avait uni la famille même de Behagle avec le groupe le plus ancien des émigrés de Bruxelles. C'est à cette date de 1694 qu'on veut voir un fait de remplacement de 28 ouvriers tapissiers étrangers (3), 14 de Bruxelles, 8 d'Anvers, 1 de Bruges connus et retournés dans leur pays par des tapissiers des Gobelins émigrés de Paris à Beauvais. Rien dans les registres de catholicité ne permet d'observer cette transplantation importante, possible, mais dont on tirerait des inductions téméraires comme celle-ci : les *Actes des Apôtres*, huit tentures de la cathédrale de Beauvais, signées Behagle, ont peut-être été exécutées par les tapissiers des Gobelins recueillis par Behagle, quand ils durent aller chercher fortune en province ou à l'étranger (4). Cette assertion laisserait supposer que les tapissiers dont Louis XIV avait loué l'habileté en 1686, n'étaient pas capables d'établir seuls l'interprétation des cartons de Raphaël *des Actes des Apôtres* qui étaient classiques à Bruxelles et dans les Flandres, depuis l'exécution des tentures des Arazzi en 1519. Or, on n'a pas la date de ces admirables tentures exécutées à Beauvais, peut-être plus proches de la date de la visite du roi de 1686 (5), sans oublier qu'avant 1688 l'amitié

(1) J. Badin, ouvr. cité, p. 9 (d'après l'inventaire du mobilier de la couronne).

(2) *Ibid.* Par exemple, les *Divinités marines* aux armes du Comte de Toulouse et les grandes pièces militaires rappelant les victoires de la Suède sur le Danemark, conservées à Stockholm et dues à J. B. Martin (des Batailles) élève de Van der Meulen.

(3) E Muntz, *Histoire générale de la Tapisserie dans les Pays-Bas*, p. 105.

(4) J. Badin ouvr. cité et J. Guiffery, Nouvelles archives de l'art français 1888 p. 323-26.

(5) Voir la note 1 p. 155 (in fine).

du roi de France et du roi d'Angleterre put permettre des copies des cartons conservés en partie en Angleterre, grâce à Rubens.

Et ici se pose la question de l'habileté, de la souplesse du talent des artistes tapissiers de Behagle. Est-il possible de reconnaître dans les huit tentures de la cathédrale de Beauvais des traces manifestes de travail des Flandres stylisé avec un goût nouveau, un sentiment précurseur de ce qui devait être par la suite la marque et le style de Beauvais, l'interprétation décorative de la fleur?

III.

Les huit tentures de la cathédrale de Beauvais sont en parfait état de conservation (1) sauf une un peu élimée, le Sacrifice de Lystra. — Elles ont 4 m. 10 de hauteur et 4 m. 50 à 5 m. 40 de longueur suivant les sujets. Les bordures, très exactement appropriées comme encadrement, ont 0 m. 40 : les couleurs sont restées fraîches et vives pour les demi-teintes et les foncés; quelques-unes ont baissé : exposées en 1900, à l'Exposition universelle de Paris, elles ont été à cette occasion battues, nettoyées, réparées en tant que rentraiture à l'envers. Elles ont été, dès leur production et à une date indéterminée de la fin du XVII[e] siècle, vers 1690 ou 1695, selon l'opinion courante, suspendues dans les baies du chœur de la cathédrale. Descendues à la Révolution, déposées à l'administration du département en 1793, elles ont été restituées à la cathédrale, à la Restauration des Bourbons, après 1816. Elles sont classées comme monuments historiques. Les huit sujets sont :

La pêche miraculeuse
La mort d'Ananie
La vocation de Saint Pierre, ou Pasce oves
La guérison du paralytique
Elymas frappé de cécité devant le proconsul Sergius Paulus en présence de St-Paul à Paphos.
Le sacrifice de Lystra
La prédication de St-Paul à Athènes devant l'Aréopage
Et enfin la conversion de Saül, ou St-Paul sur le chemin de Damas.

Les cartons de Raphaël, on le sait, ont été exécutés à Bruxelles de 1514 à 1519 avec les bordures mêmes de Raphaël et de

---

(1) Une seule restauration de $0^{m}50$ de bordure moderne (1900).

Francesco Penni (1) d'abord au nombre de sept, puis de 9 (en joignant aux précédents la *Lapidation de St-Etienne*). Il y a un assez grand nombre de reproductions de ces tentures célèbres, deux seulement avec les bordures de Raphaël, que Muntz admire beaucoup et dont il souhaiterait la reproduction de nos jours, les neuf pièces de Madrid (palais du Prado) exécutées à Bruxelles au XVIe siècle comme celles du Vatican ; celles de Vienne (Mantoue, antérieurement à 1866).

Les 6 pièces de Dresde provenant de la fabrique de Mortlake n'ont que des bordures incomplètes et travesties de Raphaël.

A Bruxelles au XVIIe siècle on se contentait d'une bordure à ruban en spirale évidemment bien insuffisante (deuxième exemplaire de Madrid signé Jean Raes).

Il y a des séries à la cathédrale de Lorette (7 pièces) à Berlin, à Milan (3 pièces) provenant d'un atelier de Paris et de la collection du Cardinal Mazarin (2); enfin deux exemplaires proviennent des Gobelins, l'un daté du XVIIe siècle (Lebrun) l'autre du XIXe siècle (1832-1849) exécuté d'après des tableaux de la cathédrale de Meaux (neuf pièces) et avec les bordures de Béhagle. Enfin notre exemplaire de la Cathédrale de Beauvais copié d'après les tableaux de Meaux (3), mais dont l'originalité est d'avoir une bordure de bouquets de fleurs et de rinceaux stylisés du plus gracieux effet décoratif, que Behagle fit composer, peut-être par Simon Depape. Si bien que Depape aurait vers 1690 trouvé une formule pour rejoindre l'art de la Régence et d'Oudry, comme il les vit lui même, en précurseur. C'est ce qu'il importe maintenant d'examiner : transcription du sujet de Raphaël d'abord avec ses caractères d'art des Flandres, traduction d'une bordure originale évidemment composée à Beauvais.

---

(1) E. MUNTZ. Les bordures des tapisseries de Raphaël. L'Art 1890 I, 3-7. Les Tapisseries de Raphaël au Vatican. Paris J. Rotschild, 1897.

(2) La bordure offre des festons, des fleurs, fruits, enfants nus.

(3) C'est l'opinion de J. Guiffrey en réponse à une note de Th. Lhuillier parue dans Réunion des Beaux-Arts des départements Paris, Plon 1888 p. 140. Les tableaux auraient été copiés sur les tapisseries des Arazzi du Vatican par les 1ers élèves de l'Académie de France à Rome. J. Guiffrey voit un argument péremptoire de l'exécution de Beauvais d'après Meaux dans le 8e sujet que l'on ne possède plus de Raphaël et qui est à Meaux et à Beauvais, la *Conversion de St-Paul*. (*Nouvelles Archives de l'Art français*) 1888 p. 323-26. Des tableaux qui étaient encore à Meaux au-dessus des stalles du chœur, il y a vingt ans, il ne reste plus que le tableau d'Elymas derrière le Monument de Bossuet. C'est l'architecte Formigé, qui a ainsi dépossédé la cathédrale de ces témoins précieux.

On a reproché (1) au travail des tapissiers bruxellois et autres ouvriers interprètes d'après eux de Raphaël, la vulgarité des têtes, l'affaiblissement de l'expression et du dessin des raccourcis surtout, l'abus du rouge et en général du coloris violent. En revanche on leur a reconnu le mérite d'un réalisme exact, surtout dans les sujets qui s'y prêtaient le mieux, la *Pêche miraculeuse*, par exemple. Mais n'aurait-il pas mieux valu se garder d'un impressionnisme critique et étudier avec plus d'objectivité le problème si curieux en histoire de l'art de la traduction d'un peintre comme Raphaël par des artistes de troisième ordre, dans un art industriel, où ils apportent les qualités et les défauts de leur race, leur manière de voir et de sentir et qui en fait des interprètes infidèles si l'on veut, mais parfaitement logiques avec leur nature et leur éducation technique. A les étudier dans le détail, les tentures de Beauvais fourniraient la preuve de ressemblances et aussi de notables différences de style avec leurs confrères bruxellois. Sans nous attarder davantage dans ce problème qu'il importe surtout de bien poser, il faut en second lieu examiner l'originalité de composition et d'exécution des bordures.

Ici il n'y a qu'un travail bien personnel à Béhagle et à ses collaborateurs : ils ont compris la nécessité d'une bordure encadrant avec des motifs pris dans la nature, des scènes merveilleuses et surnaturelles et ils sont revenus à leur goût d'observation réaliste et de sens décoratif, par un mouvement sans doute très conscient de leur tempérament artistique.

La bordure se répète dans les 8 tentures avec quelques variantes presque insignifiantes; l'auteur a traité la frise ou partie horizontale et la partie verticale qui garde dans la tapisserie du XVII[e] un peu de la lourdeur d'un support, avec un grand sentiment d'élégance, et en respectant encore un peu la différence entre ces deux ordres de décoration : le sens des motifs depuis les têtes d'angles du haut est de haut en bas, c'est donc une retombée. Les vases sont dissimulés sous les fleurs ; leurs lignes géométriques sont par conséquent atténuées par les jeux de couleurs des motifs floraux, roses, pivoines, dahlias, anémones et parfois des fleurettes blanches, avec des effets de feuillage souvent répétés. A peine un socle rappelle-t-il aux angles du bas l'ancienne colonne de style

(1) J. Guiffrey, Hist. générale de la Tapisserie, Mame. E. Muntz ouvr. cité. Opinion de M. Badin père, citée par J. Guiffrey.

Louis XIV. C'est d'un art en avance dans lequel le sentiment décoratif est très puissant et qui, en allégeant un peu sa formule, s'en tiendra exclusivement aux guirlandes de fleurs variées : il a déjà renoncé aux cartouches, aux attributs, aux motifs qui coupent la bande verticale, comme aux dieux termes, aux natures mortes usuelles. Seule une tête d'angle traitée à la façon des grotesques rappelle le goût contemporain de l'époque de transition. La ligne courbe des rinceaux très stylisés et feuillages se mêle aux fleurs, ou les prolonge et prend un air animé. La couleur et la ligne souple forment le mouvement de ces bandeaux.

En les mettant en parallèle avec les guirlandes fleuries dont Beauvais aura la spécialité plus tard, au XVIII[e] siècle, on est frappé des analogies, des affinités de ce travail précurseur avec l'art des successeurs de ces tapissiers un demi-siècle après eux (1).

***

Après Behagle, ses fils déjà associés avec lui dirigèrent la manufacture jusqu'en 1711 ; Philippe Béhagle et son fils partirent

---

(1) L'hypothèse de l'exécution de la bordure — quand Behagle résolut d'avoir une bordure originale - après l'exécution des tentures, rapprocherait sa date des dernières années du XVII[e] siècle et justifierait mieux encore son style.

Reste la commande : son importance, sa destination à la cathédrale Saint Pierre de Beauvais ne peuvent s'expliquer que par l'intervention royale et des conditions exceptionnelles, par exemple une munificence vraiment digne du roi à l'adresse de l'évêque, son grand favori. L'évêque-comte, depuis 1679, cardinal Toussaint de Farbin-Janson, accompagnait Louis XIV dans sa visite de 1686 à la Manufacture. C'était un diplomate qui avait été chargé de missions en Italie en 1673, en Pologne en 1674 ; en 1689 il avait reçu la reine d'Angleterre et son fils à leur retour d'exil en France « d'une manière digne de la majesté royale et de la grandeur de ce prélat qui les a traités avec tous les seigneurs de leur suite pendant les deux jours qu'ils ont séjourné à Beauvais ». (*Mémorial et Journal de l'Evêché* de Jean Le Caron : Arch. dép. Oise). Peu après, le cardinal fut promu à la dignité de commandeur aux ordres du roi, reçut en la chapelle de Versailles le cordon bleu et l'Ordre du Saint-Esprit, eut pouvoir d'officier la messe royale devant la Cour. En avril 1690 il était investi d'une mission à Rome, partait de Paris le 20 mai, ne revenait qu'en 1697 et le *Mémorial* cité ajoute (fol. 140) : « Le roi pour témoigner son amitié envers Son Eminence et la satisfaction qu'il avait de ses importants services, lui donna un appartement magnifique au Louvre, à Versailles et gracieusa Son Eminence en plusieurs occasions publiques ».

Une de ces « gracieusetés » du roi put être, en 1690 ou en 1697, la commande des huit tentures de la Vie de Saint-Pierre et de Saint-Paul que le cardinal connaissait par les Arazzi, qu'il comparait sans doute aux vieilles tapisseries « gothiques » de 1460 de la vie de Saint Pierre possédées par la Cathédrale (aujourd'hui au Musée dép[al] de l'Oise). Pour lui, les tentures de Rome représentaient un sujet très cher, dans le goût plus moderne. Cette hypothèse, si elle est

en 1718 à St-Pétersbourg avec des ouvriers tapissiers et les tapissiers de Beauvais continuèrent leurs destinées au lieu même de leur première émigration, non sans donner au travail de la tapisserie française si réputée du XVIII[e] siècle, un air qui fait souvenir toujours de Behagle et de ses collaborateurs de 1690.

---

hasardée, est au moins utile pour indiquer des recherches, dans une bonne voie.

Il existe à Beauvais, à la cathédrale (piliers aux deux angles du maître-autel) deux panneaux de tapisserie — encadrés — représentant St-Pierre et St-Paul qu'on peut attribuer à la fin du XVII[e] siècle : les deux répliques — provenant de St-Etienne — sont au Musée départemental à Beauvais. St-Paul (H 120 × L 90) de trois quart à droite manteau rouge, tunique bleu clair passé, plis conventionnels du drapé, tient un glaive d'une main, un livre de l'autre. St-Pierre, mains jointes, tête levée 3/4 à gauche, poitrine découverte, deux clés avec essai de trompe l'œil médiocre, (H 115 × L 90) mauvais dessin des mains. Ce sont des œuvres sorties de la manufacture avec des caractères flamands prononcés : il a paru intéressant de les mentionner ici.

156



Statue de Louis XV

Cliché Gaillard, Andenne

Œuvre de Cyfflé et Guibal, érigée à Nancy et détruite par les révolutionnaires français en 1793.

D'après P. LACROIX. *Lettres, sciences et arts au XVIIIe s.* Édition Didot.

Paul-Louis Cyfflé, Faïencier à Hastière

par E. J. Dardenne.

I. — P.-L. Cyfflé à Nancy et à Lunéville.

Abréviations. — A. G. B. : *Archives Générales de Belgique* — A. E. L. : *Archives de l'Etat à Liége.* — A. E. N. : *Archives de l'Etat à Namur.* — E. J. D. : *E. J. Dardenne.*

Dans notre *Essai sur Paul-Louis Cyfflé* inséré au Bulletin des musées royaux du Cinquantenaire (1), nous avons exposé, d'une façon aussi complète que possible, les faits essentiels de la carrière de ce grand sculpteur brugeois du XVIII[e] siècle. Ils se trouvent résumés dans le Rapport que vous fit parvenir le Comité de notre Congrès actuel. Il me paraît inutile de revenir sur ces divers points; il serait plus utile et peut-être aussi plus intéressant de suivre la carrière de notre artiste en Belgique, c'est-à-dire comme fondateur de la Manufacture Impériale de Faïence de Hastière; d'autant plus, — que nous sachions, — cette étude ne fut point entreprise jusqu'ici. Aussi notre intention n'est pas seulement d'exposer le résultat de nos longues et minutieuses recherches, mais surtout de stimuler l'attention de nos collègues du Congrès de Gand.

Depuis la publication de notre Essai, nous avons rencontré les documents reproduits ci-contre, qui intéresseront sans doute nos lecteurs et leur donneront une idée du talent de notre sculpteur figuriste.

II. — Son retour à Bruges.

Après avoir passé la plus belle partie de sa vie en Lorraine, comblé des faveurs du Grand-Duc Stanislas, P.-L. Cyfflé, — pris peut-être de nostalgie, — revient à Bruges, sa ville natale. Il annonce son projet d'établir à Bruges une fabrique de faïence à l'instar de celle qu'il vient de délaisser à Lunéville.

En conséquence, le 27 janvier 1777, il adresse aux Etats de Flandre une requête pour l'érection à Bruges d'une fabrique dite *Terre de Lorraine*, *sans être porcelaine*. Comme arguments, il

(1) Année 1912 n[os] 3-5-7.

invoque sa carrière déjà longue de sculpteur — il avait alors cinquante-trois ans, — et de faïencier lorrain. L'introduction de la nouvelle industrie serait, assure-t-il, un grand bienfait pour Bruges et même pour la Flandre; d'autre part, l'expérience acquise et le matériel prêt à être introduit garantissaient le succès de l'entreprise; il comptait, par surcroît, sur les autorisations préalables et les exemptions ordinaires des droits d'entrée sur les matières premières [1] (1). Cette requête, rédigée sans nul doute sous la dictée de Cyfflé, est signée par J. F. Mertens (2). Mais Cyfflé la confirme, en quelque sorte, par une autre plus sommaire mais identique au fond, dont la minute repose aux Archives générales du Royaume, non datée, admirablement écrite : l'identité de la pièce se déduit d'ailleurs de son texte même. Mais une particularité nous avait échappé à la première lecture du document : nous avons récemment constaté que la signature de P.-L. Cyfflé se trouve au bas de la quatrième page, demeurée vierge de toute écriture. Il s'agit, dans cette requête, d'une fabrique de « vaisselle » et d'autres ouvrages en Terre de Lorraine, peints en réverbère et dorés, ainsi que de figures en biscuit; voilà bien la caractéristique de Cyfflé à Lunéville [2].

Transmise au Conseil le 31 décembre 1778, elle est envoyée aux Députés des Etats de Flandre le 27 octobre 1779 [3]. Dès le 10 février une minute des décrets, sommairement rédigée, avait été préparée; enfin, le 24 mars 1779 [4], Cyfflé obtient les exemptions ordinaires de droits d'entrée sur les matières premières nécessaires vin et bière compris; la formule est presque identique à celle des Octrois d'Andenne et de Saint-Servais, pour des cas analogues.

L'avis du rapporteur Causmantier, au Conseil de Flandre, était assez sceptique, mais néanmoins favorable en conclusion [5], « quoique, dit-il, il ne connaisse l'étendue et l'utilité que cette fabrique pourrait procurer directement ou indirectement à la ville de Bruges ». Par contre, l'avis des Bourgmestre et Echevins de la ville de Bruges est plus catégorique et plus engageant [6].

Déjà au 17 février 1779 Cyfflé, avait sollicité les exemptions ordinaires, pour la rentrée en Flandre, de ses meubles et de son

---

(1) Les numéros placés entre crochets renvoient aux *annexes*.

(2) Coïncidence assez singulière, le magasinier de J. J. E. Van de Wardt à Andenne en 1794, porte les mêmes nom et prénoms. De plus, il existe entre les signatures de Bruges et d'Andenne, des analogies assez frappantes. Il ne serait pas impossible, vu la distance entre les deux documents, qu'il y eût identité de personnes.

matériel industriel; le 2 mars suivant, c'est une autre requête pour sa résidence à Bruges : le Conseil ne statua que le 24 mai.

III. — La vieille Verrerie — Transfert à Hastière.

C'est seulement alors que Cyfflé se met en quête d'un terrain convenable pour l'établissement de sa fabrique. La ville de Bruges lui offrit, à cet effet, les bâtiments d'une ancienne verrerie depuis longtemps abandonnée, mais dont la situation n'est point indiquée. Cyfflé estimant que la restauration de l'immeuble et l'installation seules de l'usine absorberaient presque toutes ses ressources, déclina l'offre qu'on lui faisait. Alors, par un concours de circonstances que nous ignorons, son attention se porta vers le Namurois et l'idée lui vint d'établir sa nouvelle manufacture à Hastière [7], fixant son aire d'action entre Namur, Andenne, Liège, Luxembourg, Forges et Tournay. Nous trouvons, aux Archives Générales du Royaume, un avant-projet daté du premier juillet 1781 et la demande d'octroi préalable au transfert [8]. Dans cette demande, Cyfflé ne posait, à son profit, qu'une condition : aucune fabrique analogue ne pourrait s'établir à moins de six lieues à la ronde, sauf Namur, qui existait déjà; mais on lui imposait les conditions d'usage : d'abord, de se soumettre à toutes les prescriptions douanières prescrites ou à prescrire; ensuite, il ne pourrait employer qu'un tiers d'ouvriers étrangers (Décision ou avis du Grand Conseil A. G, B.). Le Conseil des Finances (Protocole du conseiller Paradis : 3 août) et le Conseil des Domaines et Finances (10 août) reviennent toutefois sur ce point [8 et 8bis] et abaissent la limite à la moitié. Nous savons, par un document d'Andenne, que cette dernière prescription n'était pas vaine : les employés du fisc visitaient à l'improviste la fabriqne et notaient, dans chaque atelier, les noms des ouvriers présents. Le Rapport préliminaire à l'octroi de transfert porte la date du 12 juillet 1783 : la requête y est minutieusement examinée; nous y trouvons l'allusion à une consulte du 7 juillet 1782 sur le même sujet, mais que nous n'avons pu découvrir. Ensuite, pour répondre à la clause d'action de la future fabrique, le document assure que la manufacture de Namur avait fermé ses portes et s'apprêtait à liquider sa situation. Le 19 juillet, le Ministre remet une *consulte* du Conseil des Finances, avec les pièces et documents et sur les instances réitérées

de Cyfflé. Le 30, le Chancelier estime qu'il n'y a certainement nulle difficulté d'accueillir la demande sur le pied proposé par le fabricant et enfin, le 9 août 1783, le Ministre informe Cyfflé qu'on lui accordera l'octroi sollicité [9].

La nouvelle manufacture s'installa dans une ancienne papeterie appartenant à l'abbaye de Waulsort-Hastière (on y fabriquait du papier pour cartes à jouer); elle fut naturellement transformée et agrandie par la construction d'une nouvelle *huissine*, sur un terrain de quinze verges, acquis le 27 octobre 1756. Par décrêts des 10 et 13 septembre 1783, P.-L. Cyfflé obtint la libre entrée des matériaux nécessaires à la construction des bâtiments de la fabrique, ainsi que du corps de logis, tels que bois, pierres, briques, etc., pour autant qu'ils ne se trouveraient pas à sa portée dans ce pays, ou qu'il devait les payer plus cher que ceux qu'il se procurerait de l'étranger. Aussi pour les meubles, effets, outils et matériaux nécessaires à la manufacture.

Le 5 février 1785, nous voyons Paul-Louis Cyfflé et son frère Nicolas *orfèvre-horlogeur* à Namur, associés pour la manufacture de Hastière [10] s'occuper de la construction d'un moulin (moulin à cailloux, comme on disait à Andenne et à Huy), pour la préparation de leurs matières premières et de la pâte de faïence (1). D'où requête au Conseil des Finances et nouvel octroi du 6 août 1785. L'autorisation est accordée et la redevance imposée à Claudel (Saint-Servais) est invoquée pour fixer celle de Cyfflé [11] : un stier de froment payé en argent, parce que l'on cultive peu de froment dans la région.

L'usine nouvelle est à peine installée que les associés se séparent ou, du moins, Paul-Louis cède à son frère Nicolas sa part dans la fabrique. Le prix en est fixé à 3611 couronnes de France, reçues comptant de Nicolas et de son épouse Jeanne Sutter, résidant alors à Hastière (bâtiments, terrains, moulin et les deux octrois [12]) plus une rente annuelle de 144 couronnes et quatre sols, remboursable au denier vingt, payable par Nicolas, « en son domicile à Namur ».

IV. — **La fabrique de Hastière.**

Un document sur lequel nous reviendrons plus loin, nous détaille, ainsi qu'il suit, la fabrique de Hastière.

---

(1) Broyage de la terre et du silex, malaxage du mélange de matériaux dosés dans les proportions requises.

1. Fours. A côté, deux chambres, une à rez-de-chaussée, l'autre à l'étage, à fenêtres, à carreaux assemblés, à petits plombs.

2. Magasin au-dessus de la tournerie.

3. Moulerie en terre de pipe. Chambre au-dessus, servant de magasin.

4. Magasin à matières.

5. Moulin à eau.

6. Jardin fruitier et légumier.

7. Maison d'habitation.

Dès lors, semble-t-il, la fabrique devrait passer sous l'unique direction de Nicolas Cyfflé. On se demande alors quelle pouvait être la situation des deux associés dans l'entreprise. Un peu plus d'un an s'est écoulé entre l'octroi d'établissement de l'usine et la cession ; c'est à peine le temps d'édifier les constructions nouvelles, d'approprier les anciennes, d'emménager le matériel et de la compléter par les annexes indispensables. Notons même qu'à cette date les fours n'étaient point encore prêts, car on évalue dans le document n° 13 les cordes de bois qu'il faudra brûler pour les sécher. Il fallait bien que Paul-Louis dirigeât ces travaux, car lui seul connaissait, dans leurs moindres détails, les besoins de l'industrie nouvelle à installer dans la vieille petite papeterie de Hastière. Il nous paraît, du reste, malgré la cession, conserver sa résidence à Hastière. Il est évident que, malgré les facultés naturelles ou acquises que nous lui connaissons, malgré ses aptitudes spéciales, sa facilité de composition, sa dextérité de modelé, il est difficile d'admettre qu'il ait eu jusqu'ici le temps de créer de nouveaux modèles de vaisselle, de modeler des figurines, de préparer des moules, etc. etc. Nous admettrions plus facilement que les moules usités à Hastière, du moins au début, provenaient de Lunéville, ou bien n'étaient que de simples surmoulages de pièces lorraines. Nous avons établi ailleurs (1) que le *Voltaire* de Hastière est identique à celui de Lunéville, dont le moule est encore employé aujourd'hui à Toul, vendu par Cyfflé lui-même. Ajoutons, comme trait de mœurs de l'époque, que ce même Voltaire de Hastière, passant par les mains de Jacques Richardot, élève de P.-L. Cyfflé, devint le Voltaire de Saint-Servais.

Dès le commencement de 1786, nous rencontrons un Etat des matières se trouvant à la fabrique de Hastière. Ce document,

---

(1) Essai sur Paul-Louis Cyfflé.

bien que ne portant aucune signature, nous paraît écrit de la main de Cyfflé [13]. Il indique (14 janvier 1786), que la construction est terminée, qu'il faudra douze cordes de bois pour sécher les fours et la calcine. — Il est regrettable que ce document, si précis pour les faits qu'il relate, ne renferme aucune indication sur la nature même de la faïence fabriquée. Relevons seulement la calcine : ce nom s'appliquait à un petit four spécial pour la préparation, en première fusion, de l'émail. Brongniart indique cependant que cette fusion s'obtenait dans le four même de cuisson. Et alors, il nous semble que la calcine pourrait très bien être un four à calciner la terre qui, finement broyée ensuite (au moulin à cailloux) entrait pour une certaine proportion déterminée, dans la composition de la pâte de pièces résistant au feu, ce qui, dès lors, correspondrait à la faïence brune, dite aussi grosse faïence. C'est ensuite la *cray* — craie de Champagne, assurément, — indice de la faïence commune, dite marneuse. Le reste se rapporte à l'émail ou à la décoration.

Le 4 mai 1786 nous trouvons l'indication d'une cuisson de four terminée et aussitôt Nicolas Cyfflé s'empresse d'envoyer à M. Gillot d'Hondt, Intendant à Givet, par courrier spécial, huit pièces choisies. — Nous trouverons bientôt la justification de cet envoi spécial. — Ce sont :

1 terrine ronde de 3 p. (1) et son plateau	11	£.
1 terrine ronde 1 1/2 et son plateau	6	»
1 bolle à punche (sic) sa cuiller et plateau	18	»
1 pot à l'eau à la Romaine et sa jatte (aiguière et son bassin) (E. J. D.)	8	»
1 beurrière et son plateau	2	»
1 saladier p. 1/2	2,5	»
1 saladier 3 p. 2	1,5	»
1 sucrerier (sic) 2 p. 1	15	»

A. E. N.

Toutes ces pièces nous paraissent tournées plutôt que moulées. Quant au prix, en *livres*, au premier poste, nous le trouvons

(1) Ce genre d'indication se rapporte au classement des piéces, d'après leur réussite, par conséquent d'après leur valeur intrinsèque. Elle signifie que, pour le prix porté au catalogue, on livre 1, 1 1/2, 2, 3, ou 5 pièces; 3 p. 1 signifie donc qu'on livre trois pièces pour le prix d'une seule, donc qu'elle n'a qu'un tiers de sa valeur; 1/2 ou 2 p. 1, qu'elle ne vaut que moitié. Cet usage devait être général, puisqu'il était suivi à Rouen.

quelque peu exagéré, car les prix d'Andenne 1794, pour les terrines, d'après leurs dimensions — il y en a cinq —, varie de 2 fl. 16 s. à 1 fl. 8 s. en premier choix et 2 fl. 2 s. à 1 fl. en 3e choix. Les prix nouveaux résultant de la liberté du travail étaient respectivement 3 fl. 10 à 1 fl. premier choix et 2-9 à 1-2 troisième choix. L'écart est considérable; nous verrons tantôt que Cyfflé avait intérêt à grossir le total.

Gillot D'Hondt (1) se trouve dès lors en correspondance suivie avec Cyfflé. Un acte d'association doit avoir existé entre eux, mais nous n'avons pu le découvrir. En 1773 (25 et 27 août) G. D'Hondt habitait le château de Vireux-Walrant (2). Il se trouvait à Valenciennes en 1788, mais il était de retour en 1807. Ce fut, en tout cas, son bailleur de fonds. Son premier versement que nous connaissons est du 17 janvier 1786 : 600 livres. — Jusqu'au 17 juillet 1789, il versa 1561 livres, d'après la série de reçus que nous avons compulsés (A. E. N.), mais nous estimons qu'elle est incomplète, car rien ne nous garantit l'absence de lacunes. Transcrivons une pièce du dossier :

« Récapitulation de l'argent dépensé à la fabrique depuis le commencement de la société entre Mons. Gillot et Mons. Cyfflé jusqu'au 12 avril 1788 : 10741-3-6 à lire, sans doute 10741 florins 3 sols 6 deniers ».

Etat de l'argent avancé par Mons. Gillot depuis le commencement de la société formée entre eux jusqu'au 12 avril 1788
16366

Etat de la vente faite à la fabrique pendant tout le temps de la société, (y compris vente d'une parcelle de terre et les cendres)
1051-17-19

Etat des dettes de la fabrique au 18 avril 1788 3843- 1- 9

Il est redû à la fabrique 85- 6- 6

A. E. N.

C'est là un exposé ou plutôt un fragment d'exposé de situation, mais qui ne permet guère d'en tirer une appréciation.

---

(1) Cyfflé le qualifie, sur les adresses de ses lettres : Chevalier de l'ordre militaire, 2 avril 1781.

Chevalier à l'ordre royal, commissaire de guerre à Givet, 18 mai 1783.

Commissaire ordonnateur à Givet, 18 mai 1781. A. E. N.

Ces divers titres correspondent à celui d'Intendant ; Dr Rondelet : Médecine internationale, Paris, Juillet 1912 p. 222.

(2) Waulsort-Hastière, Blamont-Causes. A. E. N. Des lettres de naturalisation avaient été accordées, le 30 juillet 1757, à E. J. Gillot Seigr de Vireux Hyrgnier, par le Prince-évêque de Liége A. E. L. Prolocale du Conseil privé.

Nous donnons ces documents tels que nous les avons trouvés, n'ayant aucune pièce ou comptabilité régulière ou suivie qui permette de les contrôler; constatons seulement que les deux premiers postes, bien que se rapportant à la même date portent deux totaux qui diffèrent notablement. On conçoit qu'en présence d'un passif aussi considérable, Cyfflé fut enclin à grossir l'état de ressources ou garanties, en forçant la valeur des postes qui pourraient s'y prêter.

Le 11 mars 1788, Cyfflé annonce à Gillot que l'on prépare un second four (fournée E. J. D.) « où il y aura du blanc émaillée; « j'espère que j'aurai l'honneur de vous avoir pour cette défournée ». C'est qu'il s'agissait de bien prouver à l'associé-bailleur de fonds que l'on savait employer les deniers qu'il fournissait. Parfois cependant l'argent se faisait attendre : le 14 septembre 1788, Cyfflé est au paroxysme du désespoir ; depuis le 13 juillet, il n'a reçu que trois cents livres et ne sait plus de quel bois faire flèche [14]. Il renvoie le peintre Couturier, parce qu'il coûte trop cher et le remplacera par son fils; les ouvriers refusent de travailler, faute d'argent, et menacent de quitter l'usine. Conclusion : il me faut deux cents livres, ou je ne puis plus tenir.

Ce même document nous fournit une indication sur le personnel de la fabrique; mais il en est un autre, plus complet, qui nous dépeint mieux la déplorable situation des ouvriers de Hastière [15]; nous en détachons les indications suivantes. Le personnel comprenait :

6 tourneurs à 18 fl. par semaine.
4 enfourneurs et l'espaceur 10 fl.
6 modeleurs 25 fl.
1 garnisseur 10 fl. 10 s.
9 manœuvres 10 fl. 8 s.

Deux apprentis, l'un modeleur, l'autre tourneur, 1 meunier (pour le moulin à cailloux E. J. D.).

1 marcheur de terre.
5 maçons 0 fl. 12 s. 6 d. par semaine.
3 voituriers.
1 tailleur de pierres (pour les meules).
1 charpentier.

Tous sont entrés à la fabrique dès l'origine, soit le commencement de 1786 et, au 12 avril 1788, on leur redoit, pour arriéré de

salaire, 1958 fl. 8 s. 4 d. D'après la note finale de ce document, le montant hebdomadaire des salaires s'élevait à 136 fl. 14 s. 3 d. ce qui donne une dépense mensuelle de 546 fl. 16 s. 12 d. Les recettes sont passées sous silence, et pour cause, sans doute.

Relevons dans les dépenses cette note intéressante : Quittance de mon frère pour la rente des fonds hypothéqués sur la fabrique : 666 fl. 12 s., qui établit bien le titre de propriété de la fabrique : ce document ne porte point de signature, mais nous connaissons l'acte de cession par Paul-Louis à Nicolas, et puis il se trouve dans la même pièce des indications qui établissent bien les rôles : Nicolas personnifie la fabrique de Hastière, Paul-Louis en est un auxiliaire (1).

Voilà les seuls documents que nous avons pu rassembler sur la marche de la fabrique de Hastière. A en juger par la correspondance, la situation s'aggravait chaque jour et transpirait au dehors. Le bruit du départ de Cyfflé — de Nicolas, sans nul doute, — arriva jusqu'à Forges et à Chimay ; le 2 février 1790, c'est J. F. Roussel, qui offre ses services (à M[r] Gillot), comme « chimiste pour fabriques de faïence de Luxembourg ou de grès d'Angleterre (A. E. N.), ou bien C. Coulonviau, le directeur de la Fabrique Impériale et Royale de pipe à Forges, qui offre un directeur à M[r] Gillot « propriétaire de la fabrique ». Gillot apostille par cette mention : « on profitera de ses offres si Cifflet viendrait à abandonner ».

Et cependant Gillot ignore ou feint d'ignorer la situation réelle de l'entreprise, malgré tout l'argent qu'il a versé dans cet insondable gouffre. Il ne devait pas ignorer l'état de gène conti-

(1) A remarquer, dans le tableau des dépenses, des voyages à Lunéville, pour recruter des ouvriers faïenciers (19 janv. 1786 voyage, retour compris 172-8). Voyages à Andenne (a) à Vedrin (b) et à Temploux (c) pour y chercher du sable et des terres. Tout cela nous paraît plutôt de la compétence de Paul-Louis.

a. On sait que, depuis des siècles, les terres plastiques de la région d'Andenne, de formation tertiaire, sont connues, exploitées et exportées.

b. Il se trouvait à Vedrin, vers Frizet, un gisement d'argile fine, d'un blanc pur, terre à faïence ou à pipes de qualité supérieure, dont Wouters réclama le droit exclusif d'extraction pour sa fabrique d'Andenne, contre la Fabrique de Tournay, qui venait s'y approvisionner; le Conseil de Namur le débouta de ses prétentions.

c. Nous ne connaissons pas de gisement de terre à faïence à Temploux, à moins que la ligne des terres dites alumineuses Vedrin-Boninne ne passe pas Temploux. Le document porte : à Wouters pour de la terre de pipe; à Scret, de Temploux pour des terres.

nuelle dans laquelle Cyfflé se débattait : les nombreux billets qu'il en recevait, par porteurs spéciaux chargés de rapporter les fonds, la lui indiquaient suffisamment. Mais ce qui est le plus triste, c'est que des ouvriers de l'usine de Hastière pensionnaires de la veuve Pamier, ne pouvaient lui payer leur subsistance [16]. Cyfflé se portait cependant fort pour la créance. Eh bien! un compte de six ouvriers, arrêté le 17 octobre 1787, se montant à 863 fl. 16 s. 6 d., ne fut réglé que le 17 janvier 1789. C'était sans doute la coutume de l'époque : nous savons que Sanglier, séquestre de la fabrique d'Andenne, paya maints fournisseurs d'ouvriers faïenciers, directement, en décompte du salaire de ces derniers.

Une petite note à cueillir dans nos documents : la craie employée à Hastière provenait du Châlons (sur Marne?), par l'intermédiaire de Mr Cochois, chirurgien à Mézières. Elle coûtait à la date du 23 juin 1789, 33 sols le cent (livres?) pesant [17].

V. — **L'usine saccagée.**

On sait que, le 17 avril 1787, la réunion des Etats-Généraux du pays, à Bruxelles, préluda à notre Révolution branbançonne; la prise du château de Gand précipita la chute de la domination autrichienne en Belgique; le 12 janvier 1789 les Etats-Généraux proclamèrent l'indépendance des Etats-Belgiques-Unis. Notre pays, rendu un moment à l'Autriche, fut bientôt envahi par les révolutionnaires français et, durant deux longues et terribles années, de graves désordres se produisirent partout : une foule aveugle se livra sans frein aux pires excès. Cyfflé (1) s'en effraie et abandonne Hastière, sous prétexte que sa vie y est menacée; il se réfugie à Givet et l'on signale même sa présence, avec son frère Nicolas, à Manche-en-Famenne le 17 novembre 1790.

Durant l'absence des deux frères Cyfflé, l'usine de Hastière fut, en effet, saccagée; mais, à la première éclaircie, Paul-Louis y revient, il dresse un inventaire détaillé des dommages qu'il a subis. M. Van de Casteele a publié ce factum dans les Annales de la Société archéologique de Namur (2), nous nous contenterons d'en

(1) Il s'agit bien ici de Paul-Louis, qui résidait encore à cette époque à Hastière, bien qu'il n'eût plus à la Fabrique qu'un intérêt de créancier hypothécaire. Peut-être avait-il consenti à continuer à son frère ses conseils et ses avis, pour achever son éducation de fabricant faïencier.

(2) Vol. XVI page 42 et suivantes.

résumer les diverses rubriques, en donnant pour chacune l'estimation faite par Cyfflé des dégats commis.

	fl s. d.
Bâtiments — six postes	195- 8-0
Marchandises finies ou en préparation — dix-huit postes	6018-11-0
Matières premières — quatorze postes	1443-12-3
Outils et meubles — trente quatre postes	716-08-2
Maison — trois postes	357-07-7
Jardin — un poste	276-01-0
Charpentes, bois et planchers, deux postes	323-11-6
Interruption du commerce	9000
Débiteurs divers (devenus insolvables)	440
Maison de garde	5
Total	19772-19-6

Mais, après un examen plus minutieux, Cyfflé constate diverses omissions qu'il s'empresse de signaler par un *libelle* additionnel.

Il s'agit notamment du logement et de l'entretien de la famille durant onze mois	1170- 0-0
Un collier de grenats fins, des vêtements	76- 0-0
Deux moulins à bras	60- 0 0
Les serres en bois, cazettes, marche-pieds et marchandises sur rayon (ou séchoir)	68- 0-0
soit	1374- 0-0
ce qui, ajouté au total précédent,	19772-19-6
donne	21146-19-6

La note additionnelle est accompagnée de deux attestations de P. G. Dubois et Delbecq, conseiller fiscal, datées de Namur 3 octobre 1792 et relatives au séjour de P.-L. Cyfflé et de sa famille à Givet-Notre-Dame et Givet-Saint-Hilaire A. E. N.

L'examen de ces divers documents, par le Conseil provincial de Namur, donna lieu à un Rapport virulent contre Cyfflé; il conclut en déclinant la responsabilité de la Province de Namur et en mettant d'ailleurs à nu la situation financière de fabricant, disant :

il n'a jamais fait que de mauvaises affaires, dans l'entreprise de sa manufacture de faïence ;

il a toujours manqué de fonds;

il n'a pu faire que peu de marchandises communes;

en 1789, il était hors d'état d'acheter les matières premières indispensables;

ses ouvriers l'abandonnaient, faute d'ouvrage et de paiement;

l'année se terminait chez lui en déficit;

il manquait même d'approvisionnement de bois à brûler;

on ne sait quand ni comment il quitta Hastière;

il a voulu profiter de la circonstance pour se faire une fortune qu'il n'avait pas et en présentant quelques dégâts causés par les militaires qui logeaient chez lui comme destruction de sa manufacture qui n'existait que de nom [18]. Il faillait que la notoriété fût bien établie, pour que le Conseiller-Rapporteur se prononçât aussi catégoriquement, surtout dans une affaire qu'il déclare lui-même n'être point du ressort du Conseil : sa conscience d'honnête homme s'est révoltée contre une odieuse tentative d'escroquerie.

De son côté, Nicolas Cyfflé adressa aussi un *libelle* au sujet des déprédations commises, en son absence, dans sa maison de Namur. Le total, en deux parties, donné par M. Van de Casteele (1) s'élève à 303 fl. 3 s. 0 d., tandis que d'après le document copié aux A. E. N., nous obtenons 1125 fl. 18 s. 10 d. [19] (2).

Le Rapport sur cette dernière requête est présenté par les procureurs Decanhy et Wasseige. Ils concluent que la première partie de la réclamation ne tombe pas sous l'application de la dépêche impériale du 14 février 1792. Pour la seconde, on lui reproche d'avoir quitté Namur — où il n'exerçait aucune profession, — et où il n'était ni insulté ni molesté par personne; puis c'est son manque de sincérité et de bonne foi; car, si l'on s'est introduit dans sa demeure, c'est par ordre de son propriétaire, et dans les formes légales, pour sauvegarder ses droits relativement aux termes de loyer arriérés [20]. Inutile d'ajouter que cette seconde requête n'eut aucune suite.

VI. — **Dernières années de P.-L. Cyfflé.**

Il résulte d'une lettre non datée de dom Jérome Spiètre, curé de Hastière-Lavaux, aussi réfugié à Givet, que P.-L. Ciffié rentra

(1) Loc. cit. pp. 45-46.

(2) Les titres des deux documents sont les mêmes; la requête que nous donnons sous le n° 19 nous paraît mieux adéquate au Rapport n° 28.

à Hastière; dans une seconde, également sans date, le digne pasteur présente ses plus sincères excuses à Cyfflé, qu'il craint d'avoir blessé en lui envoyant trois louis d'or : il n'est tel que les malheureux pour s'entr'aider! La situation précaire de notre industriel n'était donc un mystère pour personne.

Quant à Nicolas, nous n'en trouvons plus qu'une légère trace : le 13 février 1807, il adresse à M. Gillot d'Hondt une lettre [21] par laquelle il se plaint du retard de paiement du loyer de la fabrique de Hastière par l'occupant, un M. Dubois. Il était alors — locataire ou employé? — chez M. Visérois, marchand de bois, près du Chartreux. Il paraît avoir quitté Hastière sans espoir de retour.

La famille de Paul-Louis (sa femme, ses sœurs (1) et son fils) résidèrent à Hastière jusque vers 1793. Nous avons, en effet, de Cyfflé [22] une lettre datée de Bruxelles, 1er février 1794. Elle nous paraît destinée à une personne de Liége; il y expose sa navrante situation et celle de sa famille, et termine en sollicitant la faveur de placer quelques exemplaires de sa dernière œuvre, la médaille du « bon Roi » (Stanislas) qu'il vient de terminer, — au prix de six francs! — et sur laquelle il compte pour subsister. Et puis, plus rien, sinon son acte de décès du 24 août 1806 à l'état-civil d'Ixelles, sans indication d'habitat.

VII. — **Œuvres de P.-L. Cyfflé à Hastière.**

Que reste-t-il de la fabrique de faïence de Hastière? — Bien peu de chose : quelques spécimens décorés en camaïeu bleu marqués en creux N. CYFFLE, au Musée archéologique de Namur, pièces de très-mince mérite, parce que de formes peu élégantes, de qualité médiocre et de décor peu séduisant.

Et puis, au même musée, deux Bustes en terre cuite de Voltaire, l'un sorti de Hastière, prochement apparenté à celui de Lunéville, dont le moule est encore en usage à la Manufacture de Toul. L'autre « Voltaire » provient de Hasti-Moulin : c'est probablement un surmontage arrangé par Richardot.

Enfin les quatre grands bustes décoratifs du château de Hastière.

---

(1) Cyfflé avait deux sœurs : Marie-Caroline et Jeanne-Françoise-Thérèse, nées respectivement en 1744 et 1746, donc âgées de 54 et 52 ans.
(Essai sur P.-L. Cyfflé. Tableau généalogique).

Qu'il nous soit permis d'ajouter : Jardinier, Jardinière (pendants), jolies figurines de 0m16 de hauteur, tirées de notre collection, et que nous avons jadis attribuées à Richardot. Nous faisons de bon cœur amende honorable en les restituant à Cyfflé pour le modèle, peut-être à Andenne pour l'exécution par Richardot.

ANNEXES.

A. G. B. **1.**

Aux Finances.

Remontre très humblement, Paul-Louis Cyfflé, premier sculpteur de S. M. le Roi de Pologne, et natif de Bruges, qu'il se serait absenté de la patrie depuis trente-huit ans, pendant lequel temps il se serait constamment appliqué à l'art de la sculpture, que ce genre de travail lui aurait procuré l'occasion d'établir avec succès à Lunéville en Lorraine une manufacture de Terre de Lorraine, sans être porcelaine. Que, se proposant de rentrer dans la patrie, il désirerait de l'enrichir de la dite fabrique dont elle est privée jusqu'à ce jour et qui par l'évènement lui sera particulièrement utile, ainsi qu'à l'Etat, d'autant qu'il n'est plus question d'autre chose que d'assurer en ces pays une fabrique toute montée et qui n'est plus susceptible d'essay, ses succès étant reconnus et notoires.

C'est par cet effet qu'il a supplié V. Sgres IIIme de lui accorder l'octroy nécessaire, ainsi que les avantages qui dépendent de leur bienveillance. Mais comme il en est d'autres qui ont rapport à celle des Etats de Flandre et de la ville de Bruges, où il se propose de faire son établissement susdit relativement aux espèces de consommation, ainsi que par les denrées et matières servantes à la dite fabrique, qui lui sont également nécessaires et sans lesquelles il ne pourra lui donner tout l'essor dont elle est susceptible, il prend son respectueux recours vers vos Sgres IIImes, les suppliant très humblement d'être servies de vouloir protéger ledit nouvel établissement et en conséquence autoriser autant que de bon tous les Etats de Flandre que ceux du Magistrat de Bruges à lui accorder les exemptions sur toutes les espèces de consommation, ainsi que sur les matières et denrées servant à la prédite manufacture.

C'est la grâce, etc. J. F. Mertens.

Ecrite sur feuille entière la signature de P.-L. Cifflé au bas de la quatrième page tout en blanc.

170'



Printemps Eté



Automne Hiver

Clichés E. Pochet, Fosses

Tirés de la collection de M. P. Rops, membre correspondant de la Commission royale des Monuments, château de Thozée à Mettet.

A. G. B. **2.**

Cyfflé a l'honneur de faire aux Pieds de Sa Majesté de très humbles et très respectueuses suplications pour obtenir d'Elle la permission d'établir à Bruges ou à Gand en Flandre, une manufacture pour y fabriquer de la vaisselle et autres ouvrages en terre de Lorraine, peints en réverbère et dorés que des figures en Biscuit.

Il a également osé suplier Sa Majesté de faire à son fils la grâce et l'honneur de le placer dans le corps de ses Ingénieurs (attaché aux travaux du port d'Anvers E. J. D.).

Cyfflé daigne prendre la liberté de mettre sous les yeux de Sa Majesté ces deux demandes pour obtenir de ses Bontés la lettre qu'elle a daigné lui promettre pour Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Charles de Lorraine.

Et le suppliant ne cessera d'adresser des vœux au ciel pour la conservatîon des jours de Sa Majesté et de son Auguste famille.

(Sans date ni signature, probablement 27 janvier 1779. Voir Annexe 5).

A. G. B. **3.**

27 octobre 1779.

Aux Députés de la Province de Flandre,

Nous vous remettons cy joint une requette qui nous a été présentée par le nommé Cyfflé tendant aux fins y reprises, vous requérant de nous en rendre votre avis, vous prévenant que les calculs du suppliant dans son art nous sont connus. Son établissement dans la ville de Bruges ne peut être que très utile.

Le nommé Cyfflé nous ayant présenté la requête ci-jointe, par laquelle il nous suplie de lui permettre d'ériger une fabrique de porcelaine à Bruges Nous la remettons au Conseil afin qu'il nous informe de son sentiment sur cette demande.

A. G. B. **4.**

24 mars 1779.

Charles Alexandre, etc.

Aiant eu rapport par votre rescription du 2 de ce mois sur la représentation de Paul-Louis Cyfflé, habitant de Bruges, qui se propose d'y établir une fabrique de Terre de Lorraine sans être porcelaine, tendante à obtenir des exemtions de droits de la province sur les espèces de consommation, nous vous faisons les présentes, de l'avis du Conseil des Domaines et des Finances, de Sa Majesté, pour vous

autoriser à concéder au dit Cyfflé, pendant le terme de trois ans, l'exemtion des droits de la province sur trois pièces de vin et trente-six tonnes de bonne bierre par an, à commencer lorsque la fabrique sera en activité. Au reste, le suppliant pourra se représenter cy après pour obtenir une prolongation de terme si son établissement réussit et procure utilité qu'il peut en tirer.

A tant &, CHARLES ALEXANDRE &.

Appostille :

Aiant eu rapport de votre rescription du 16 février dernier sur la représentation *at supra*, en substituant aux mots : Droits de la province, ceux de : Droits de la ville.

A. G. B. **5.**

2 mars 1779.

(Avis du Conseil de Flandre).

Ne connaissant pas l'étendue et l'utilité qui pourrait résulter de l'établissement de la faïence dite Terre de Lorraine que le nommé Cyfflé se propose de faire à Bruges, sa ville natale, suivant sa requête du 27 janvier 1779 et quoique dans tout cas l'avantage qui pourrait en résulter concernant directement et exclusivement la ville de Bruges :

Cependant nous croyons ne pas devoir nous éloigner de concourir à favoriser l'essai et première érection d'une fabrique nouvelle, qui peut réussir et être avantageuse à la ville de Bruges.

DE CAUSMANTIER.

A. G. B. **6.**

(Avis du Magistrat de Bruges).

Cet établissement nouveau dans son genre ne peut être qu'utile à l'Etat et à la ville de Bruges par la supériorité du talent de l'entrepreneur. Il est de l'intérêt public et de la bonne politique d'encourager des faveurs raisonnables les entreprises dont on peut espérer des avantages réels, qui se répandent sur les diverses classes de la Société.

Rien ne me semble s'opposer à l'octroi des faveurs sollicitées.

Bourg^te et Eschevins de Bruges,
Ô. DONNOGHUR.

A. G. B. **7.**

(Transfert de Bruges à Hastière, Probablement avant le 7 juillet 1783, voir nº 8).

Consulte de Paradis,

Cyfflé demande à transporter à Hastière la fabrique pour laquelle il a reçu octroy à Bruges, parce que ceux du magistrat de Bruges lui avaient promis un emplacement pour y établir sa fabrique et qu'aiant fait traîner cette affaire une année, ils lui livrèrent enfin un bâtiment absolument ruiné et inhabitable que lui, suppliant, par sa fortune, se trouve en état de soutenir une fabrique, mais non de la bâtir sur terrain d'autrui.

Que d'ailleurs la chèreté de la main d'œuvre et du bois étant devenue exhorbitante par l'augmentation du commerce, il s'est trouvé dans la nécessité de rompre son marché avec ceux du dit Magistrat, pour transporter son établissement à Hastier, bourg situé dans le comté de Namur, frontière de la France et du pays de Liége, situation d'autant plus heureuse qu'il peut faire un très grand commerce avec ses voisins, principalement ceux de Liége, qui tirent toutes leurs fayences de Lorraine.

A. G. B. **8.**

21 juilet 1783.

Rapport sur la demande de transfert de la fabrique de Bruges à Hastière.

[Le Rapporteur rappelle et analyse la requête de Cyfflé : Il trouvera sur les lieux les matières propres à sa fabrique. — Il y a différence du prix des bois, des matériaux, des vivres, qui sont au moins les trois quarts meilleur marché à Hastière qu'à Bruges, principalement depuis que le commerce a repris tant de vigueur en cette ville. Et enfin parce que, par ces circonstances, la main d'œuvre devient au plus bas prix possible à Hastière. Et qu'avec tous ces avantages, il pourra donner ses marchandises à un prix très inférieur à celui des fabriques étrangères].

Il est certain que les bois, les maisons, les matériaux, les vivres, la main d'œuvre, etc., sont chers à Bruges, et qu'il était de l'intérêt du suppliant de chercher un autre endroit où toutes ces choses soient à meilleur marché pour y établir sa fabrique, mais il eût été à désirer qu'il eût choisi à ce sujet un autre lieu que Hastière. — Nos motifs sont exposé dans notre consulte du 7 juillet 1783.

D'abord, il est de principe de ne pas favoriser l'établissement des fabriques sur l'extrême frontière, parce que ces fabriques peuvent servir de couverture à la fraude et que d'aillieurs il y a presque toujours des sujets étrangers qui y sont employés, ce qui fait que le bénéfice entier de la fabrique ne reste pas dans le pays et qu'une partie du profit passe chez l'étranger. — Que le principe militait

d'autant plus contre la demande du suppliant que non seulement le village d'Hastier est situé sur l'extrême frontière, mais qu'il avouait qu'il était alors propriétaire de la fabrique de porcelaine de Lunéville, ce qui pourrait donner à penser que son but était de former à Hastier un établissement qui n'aurait été que simulé pour servir de manteau à l'introduction clandestine et frauduleuse des ouvrages de sa fabrique de Lunéville, qu'il aurait fait passer comme venant de celle de Hastier.

Ce dernier motif n'existe plus à présent, puisque le suppliant assure qu'il a vendu la fabrique qu'il avait en France, ainsi que les magasins qu'il avait à Paris, à Strasbourg, à Nancy, à Metz et que dans ce nouvel état de choses il n'aurait plus le même intérêt à couvrir l'inportation des ouvrages des fabriques étrangères que le suppliant a dit ont toujours été fort à craindre lorsqu'il possédait une pareille fabrique en France.

La manufacture de Luxembourg est à trois lieues de la frontière: cet éloignement doit écarter tout soupçon de fraude.

Nous avons remarqué que beaucoup de maîtres de forges du comté qui ont leurs usines sur le bord de la Meuse tirent beaucoup de charbon de bois de Hastier et que l'établissement du suppliant pourrait leur être nuisible et qu'il pourrait faire renchérir les bois, par conséquent le charbon, ce qui ferait tort à la forgerie du canton, surtout que le commerce de fer était, notamment après la rupture entre l'Angleterre et la Hollande dans une sorte de stagnation qui la faisait languir.

Il existe, aux environs de Namur, une autre fabrique encore au berceau mais la Société qui l'a entreprise possède des fonds pour la faire en grand et la faire arriver à son plus haut degré de perfection et d'activité possible. Il pourrait se faire que l'une fît tort à l'autre, quoi que distantes de six lieues, à cause du renchérissement du prix du bois. — Il pourrait encore arriver que la concurrence des deux fabriques du même genre et en quelque façon voisines culbuterait l'une ou l'autre, peut être toute les deux.

Cyfflé avait demandé lui-même qu'il fût interdit de construire toute nouvelle fabrique de fayance à moins de six lieues à la ronde de la sienne, pour empêcher la ruine de l'une ou de l'autre, par le brigandage qui se commettrait en débauchant les ouvriers.

Il résulte des renseignements que nous avons pris sur la fabrique de Namur, que les associés viennent de prendre la résolution de faire vendre au plus offrant et dernier enchérisseur tous les bâtiments de la fabrique, avec le terrain en dépendant, ainsi que les terres, moules outils et toutes les autres choses et provisions y relatives, de même que tous les ouvrages qui sont dans le magasin. Les officiers principaux disent que cette fabrique n'a point eu jusqu'ici présent les suites

que les associés s'en promettaient et que ceux-ci en attribuent la cause au peu de lumières de leur directeur intéressé dans la fabrique pour un certain tantième. Les associés auraient pris ce parti pour se débarrasser de leur directeur, en mettant fin à leur société avec lui par la vente et qu'ils sont dans l'intention de continuer la fabrique dès qu'ils trouveront un directeur plus en état de la diriger que le directeur actuel.

Nous reconnaissons que depuis notre consulte du 7 juillet 1782, les conditions se sont modifiées.

Tout considéré, quoiqu'il eût été à désirer que le suppliant ait choisi un autre emplacement, nous sommes du sentiment que, s'il persiste dans ses projets premiers, ou les inconvénients qui s'opposaient, dans le principe, à sa demande, nous sommes du sentiment qu'il pourrait plaire à Vos Sg^rs Ill^mes de lui accorder l'octroy demandé.

A. G. B. **9.**
13 août 1783.

Rapport au Conseil des Finances sur la demande des frères Cifflé.

Leurs Altesses Royales ayant eu rapport de la représentation de Nicolas Cyfflé tendante à pouvoir transférer sa fabrique de porcelaine au village de Hastière, comté de Namur.

Elles ont permis, au nom de l'Empereur et Roi, par avis du Conseil des Finances, comme elles permettent et accordent par les présentes au suppliant de transférer sa fabrique de porcelaine au village de Hastière, comté de Namur, et de l'ériger sur le terrain dont il a fait l'acquisition dans le dit endroit, à quel effet il jouira des faveurs suivantes :

1. De la libre entrée de ses effets, meubles, outils et matières nécessaires à cette fabrique, à charge qu'à chaque traite qu'il fera de ces matières, il devra tirer des dépêches du bureau d'entrée, qui en constateront la qualité et la quantité, lesquelles dépêches lui seront délivrées gratis.

2. Il pourra faire les transports, dans l'intérieur du pays, des ouvrages de sa fabrique, en exécution des droits de Tonlieu en observant les précautions requises et moyennant que les pièces sortant de sa fabrique seront marquées des lettres initiales des suppliants, Paul et Nicolas Cyfflé à Hastière.

3. Il jouira des mêmes exemtions pour l'envoi des dits ouvrages à l'étranger, parmi levant au bureau de Hastière un passavant qui en constate également la qualité et la quantité et qu'au surplus ces envois seront accompagnés d'un certificat signé du suppliant ou de son préposé.

4. Aucune fabrique de même genre ne pourra s'établir à six lieues à la ronde de celle du suppliant, sauf cependant celle qui était située près de Namur, en cas que celle-ci vienne à se relever, quand bien même elle serait dans l'étendue de ces six lieues.

5. Le suppliant sera obligé de se conformer à toutes les précautions de douanes prescrites ou à prescrire.

6. Il pourra décorer la principale porte où sa fabrique sera érigée de l'inscription suivante : Manufacture Impériale et Royale.

Ordonnent, leurs Altesses Royales, à tous ceux qu'il appartiendra de se régler et conformer selon ce.

Fait à Bruvelles le 13 août 1783.

Saxe-Teschen Marie-Albert.
Le baron Cazin Paradis J. B, Gilbert.

A. G. B.

10.

Octroi du moulin. — Rapport.

A nos très honorés Seigneurs,

Affectueusement à vos bonnes grâces, nous recommandons : Paul-Louis et Nicolas Cyfflé nous ont fait présenter requète par lettre du 5 février dernier.

Ils demandent cession du terrain domanial à la partie de leur fabrique qu'ils établissent à Hastière et qu'on leur accorde en même temps l'usage de l'eau d'une fontaine qui coule par ce terrain pour y construire une moulin propre à l'usage de leur fabrication.

Ils demandent en outre exemtion du guet, garde et autres faveurs fiscales, se soumettant à la même redevance que les entrepreneurs de la fabrique de Hastimoulin.

Le Rapporteur estime que l'octroi peut être accordé moyennant une redevance de 2 florins à payer double la première année, sujestion équivalente à celle d'un stier de froment imposé à ceux d'Hastimoulin, dans leur octroi du 13 8bre 1777. Il propose de régler cette redevance en argent, parce que les terres des environs de Hastière produisent peu de froment.

Quant aux privilèges, il est d'avis de les traiter comme les autres fabricants de papier dans le même canton.

A. G. B.

Le Rapporteur Ransonnet au Conseil des Domaines et Finances, ne trouve aucune diffinité à accorder les trois points demandés (terrain, prestutions militaires et privilèges ordinaires).

A. G. B. **11.**

6 août 1785.

Octroi pour ériger un moulin à eau à leur fabrique de porcelaine et fayence à Hastière dans le comté de Namur, par P. L. et N. Cyfflé.

Joseph, par la grâce de Dieu, Empereur des Romains, toujours auguste, etc.

A ceux qui ces présentes verront Salut. Reçu avons l'humble supplication de Paul-Louis et Nicolas Cyfflé propriétaires d'une fabrique de porcelaine et de fayance à Hastière dans notre comté de Namur, tendant à pouvoir ériger un moulin nécessaire à leur fabrique sur l'eau d'une fontaine qui coule devant l'endroit indiqué F dans le plan ci-joint, ainsi que les mêmes faveurs, privilèges et exemtions dont jouissent les autres fabriques de porcelaine et de fayance, à quel effet ils nous auraient très humblement supplié de leur faire dépêcher des lettres patentes d'octroy à ces afférentes, savoir faisons que nous, ce que dessus considéré et inclinant favorablement à la d^e^. supplication et demande, avons de notre certaine science, autorité et puissance absolue, de l'avis de nos chers et féaux les Trésorier gén^l^ conseillers et conseil de nos Domaines et Finances, à la délibération de nos très chers et très aimés sœur, beau-frère et cousin Marie-Christine et Albert Casimir, etc., nos lieutenants, gouverneurs et capitaines généraux des Pays-Bas, accordé, consenti et octroié, accordons, consentons et octroyons, par les présentes, aux dits Paul-Louis et Nicolas Cyfflé.

1° D'ériger et construire un moulin dans l'endroit désigné par la lettre F du plan ci attaché, sous notre contre-scel, à quel effet ils pourront faire usage de l'eau d'une fontaine qui coule, sur ce terrain, à condition qu'ils ne feront aucune tête ni retenue d'eau conformément à la soumission qu'ils ont donné, et à charge de payer à notre profit, à la recette générale de nos Domaines, à Namur, une reconnaissance annuelle d'un stier de froment paiable en argent, sur le pied de l'appréciation qui s'envoie tous les ans à notre Recette gén^le^ de Namur.

2° Que les suplians et leurs ouvriers seront exemts de guet, garde et de toute autre charge personnelle aussi longtemps que les d^ts^ ouvriers ne feront aucun autre commerce et que les bâtiments et usines de leur fabrique seront également exemts de logement de gens de guerre et autres. A charge qu'ils feront construire led^t^ moulin endéans l'an date des présentes, à peine d'être déchu du présent octroy et qu'avant de pouvoir jouir de son effet, ils seront tenus de produire, tant à notre Conseil des Domaines et des Finances qu'à notre Chambre des Comptes, pour y être respectivement vérifié, entériné et enregistré à la conservation de nos droits et hauteurs.

Si ordonnons en mandement à nos très chers et féaux les Prési-

dents et gens de nos privé et Grand Conseil, ceux de nos Finances. Président et gens de notre Conseil de Namur, à ceux de notre Chambre des Comptes et à tous autres nos justiciers, officiers et sujets que ce regardera que de cette notre présente grâce et octroy ils fassent, soufrent et laissent les supplians pleinement et paisiblement jouir et user en la forme et manière que dit est, sans leur faire mettre ou donner ou souffrir leur être fait, mis ou donné aucun trouble ou empêchement au contraire, car aussi nous plait-il. En témoignage de ce, nous avons fait mettre notre grand scel à ces présentes, données en notre ville de Bruxelles le 6e jour du mois d'août de l'an de grâce 1785 et de nos règnes l'Empire Romain le 22e et de Hongrie et de Bohême le 7e ff vidimi Kull pl.

Inscrit à la Trésorerie le 27 août 1784. Enregistré à la Cour des Comptes le 1r Xbre 1785.

A. E. N. **12.**

23 9bre 1785.

Vente de terrains et bâtiments
de la manufacture Impériale et Royale de Hastière
par Paul-Louis Cyfflé et Nicolas Cyfflé, notaire Thomas à Morville.

Aujourd'hui vingt-trois novembre 1700 quatre-vingt-cinq, pardevant moy notaire soussigné, les témoins enbas dénomés, comparut personnellement Paul-Louis Cyfflé premier sculpteur du feu roi de Pologne et maître de la manufacture impériale et royale de fayance située à Hastière et Catherine Marchal sa compagne, lesquels nous ont déclaré qu'au moien d'une somme de trois mille six cent onze couronnes de france qu'ils ont reçue de Nicolas Cyfflé et de Jeanne Sutter son épouse, résidents actuellement en ce lieu aujourd'hui vendu, cédé et transporté comme ils font par cette, le terrain et fabrique avec bâtimens y construits pour la manufacture, de même que touts biens fonds et réels qui leur appartiennent, présents et futurs, là où ils peuvent être scitués et mouvants, nul excepté ni réservé, même tels qu'on puisse les nommer, y compris le moulin sur le ruisseau de la papeterie, les deux octrois de la fabrique et du moulin.

Et c'est pour le dit Nicolas Cyfflé et sa dite épouse cy présent et acceptant en jouir en habout et hypothèque et contrepant de cent quarante quatre couronnes quatre sols de rente annuel qui ont commencé à prendre cours dès ce jourd'hui pour en échoir le premier canon la veille de pareil jour l'an révolu et expiré, et ainsi d'année à autre jusqu'au remboursement de la dte somme qui s'en pourra faire sur le pied du denier vingt.

La dite rente sera payable en la ville de Namur en la maison et

résidence du dit acceptant franche et libre de toute taille, aide, subside ou autres impositions quelconques, mises ou à mettre sur rente ou sur les hypothèques d'icelles par voie supérieure ou autrement, même exempte de rabais, modération ou réduction pour quel cause que ce soit, non-obstant toutes ordonnances souveraines édictées ou contraires.

Et arrivant manque de paiement pour lad^{e} rente, soit pour un ou plusieurs canons du tout ou en partie se retraire, se pourront lesd^{s} acceptants ou réprésentants aux biens ci dessus transportés, par une seule déplainte ou adjour privilégiés pour les canons réels et aux meubles desd^{s} comparants par les personnels, sans qu'une voie contraire puisse empêcher l'autre.

Parmy quoi lesd^{s} comparants renoncent à leurs droits d'acquisition de leurs fonds quelconques qu'ils ont fait conjointement avec les comparants, scitués en ce lieu, de même que de tous approvisionnements tant en bois, outiaus, ustensiles concernant la même manufacture, qui resteront cependant affectés et obligés envers les mêmes acceptants pour assurance et sûreté de leurs d^{s} sommes avec surrogation de la part de ces derniers envers les mêmes comparants ou leurs biens, droits, places et degrés, pour les représenter contre et envers touts sous obligation que de droit.

Et pour se conformer.......

Ainsi fait et passé etc., etc.

E. Thomas, notaire à Morville.

Homologué par la cour de Hastière.

A. E. N. **13.**

14 janvier 1786.

Nous avons sur place environ cent cordes de bois; il en faudra une douzaine de corde pour saicher les deux fours et la calcine.

Dans le commencement, on ne pourra cuire que deux fours par mois, en brûlant quatre cordes (plus ou moins) pour le four de six pieds et pour celui de neuf, il en faudra six; il en faut aussi pour calciner les matièrres. Avec cette provision, nous pourrons passer la campagne.

Le bois a coûté six escalins la corde de St-Lambert, en le prenant au bois et six ecalins par voiture pour l'amener; une voiture mêne presque deux cordes de sorte que conduit à la fabrique, il revient à neuf escalins la corde. La corde est de six pieds de hauteur sur six de long et le bois n'a que trois pieds et trois et demi de St Lambert. Celui que l'on fera couper par la suitte doit avoir quatre pieds pour le moins.

Deux cent planches de boutiques à faire (1).

Les planches de boutiques doivent avoir cinq pieds de France de long. La largeur peut varier, mais il faut que la plus large ne passe pas un pied et la plus étroite cinq pouces de France Quant l'on aura vingt-cinq planches d'un pied dans le nombre marqué ci-dessus, cela sufirat; elles doivent avoir six lignes d'éppaisseur.

[Ve François Lonnoij, de Givet, avait livré pour le compte de Monsieur Gilot d'Hon, le 26 mai 1786, à raison de cinq livres les cent pieds, savoir :

122 planches de 6 pieds, porté à	732
92 planches de 5 pieds et demis	507
Total	1238

Les dites planches n'ont que depuis 10 pouce de large jusqu'à 5 pouce et de 9 à 10 lignes d'épeceur, ce que j'affirme véritable François Culal facteur] A. E. N.

Il est en magasin quatre mille sept cent septante trois livres de crai (craie de Champagne).

Plus environ six milles livres de plâtre (pour les moules).

Huit tonneaux de soude d'Alicant pesant cinq mille six cent cinquante (livres).

Huit saumont de plomb
Un bloque d'étain pesant ensemble } 1699 L.
Dix livres d'azur (cobalt)
Trente livres de Manganesse.

A. E. N. **14.**

14 7bre 1788.

Hastière 14 7bre 1788.

Monsieur.

J'ai l'honneur de vous dire que je ne sai plus de quel bois faire flesse, depuis le 13 juillet je n'ai recue par votre ordre, il y a 15 jours, que trois cents livres du sieur Maguin votre commis, sur lesquels j'ai payé 120 ff. qui revenoit à Couturier notre peintre, que j'ai remercié il y a douze jours vûe que son ouvrage étoit trop cher; nous n'aurons pas fait de profit avec lui; mon fils y suplaye, il peint bien. Le reste

---

(1) Rayons-étagères pour les séchoirs. Les tourneurs et les mouleurs faïenciers avaient, à côté de leur table, une planche sur laquelle ils posaient leurs pièces au fur et à mesure, qu'ils les façonnaient. Dès qu'une planche était remplie, l'assistant ou le manœuvre la transportait au séchoir et y substituait une planche nouvelle. (E. J. D.)

des 300 fi. j'ai donné des à comptes aux autres ouvriers qui ne sont pas comptent, je suis en arrière avec eux depuis le mois de 9bre dernier comme vous avez vûe Monsieur par la reddition de compte que j'ai eu l'honneur de vous donner au moi d'avril j'ai réglé leurs compte qui se monte à ce qui suit :

à brasseur	104	ff.
à Lambert	156	ff.
à benjourneur et sa femme	104	ff.
à Guénon	78	ff.
à Roussel tourneur	272	ff.
à Maillard Manœw	27-10	ff.
Jean	61	ff.
Hubert	61	ff.
batiste	51	ff.
	946-10	ff.

Voilà Monsieur ou jen sui avec eux, sans compter les 401 livres que nous devons à Beauvais, qui nous a quitté il a six semaines. Il a laissé cette somme pour payer Mde Paumier où il étoit en pension, vous devez pas être surpris Monsieur que cela monte si hault. Vous avez levez vous mesme la notte de ce que chacque ouvrier gangne et quand l'on est deux mois sans presque rien donner, cela monte si hault. Ils me désolle pour etre payé, ils doivent à leur pansion et l'on les menasse de ne plus les nourrie s'ils ne paient pas. Les autres créanciers me tourmentent, ils ne veulent plus travailler pour la fabrique qu'il ne soit payé. Je suis décrédité absolument, j'ay besoin de bois l'on ne veut m'en vendre que argent comptant. Il faut cent louis, Monsieur, avec cela nous payerons en grande partie que nous devons et faute de cela je ne (puis) plus tenir.

J'ai envoyé à Bruxelles une voiture de marchandise qui monte environt à 1600 ff., j'ai donné 5 louis à Lambert qui la conduit. Si j'en avois eu le débit, je ne vous demanderais rien. Monsieur j'ai pour autant de marchandises fabriqué, sans compter le brun qui est sur le grenier et d'autres marchandises en biscuit et en crû, il faut un peu de patience pour le débit. En attendant, Monsieur, il faut me seconder ou tout quitter, il me fault du bois, du sable de composition, du plâtre, des caillous. Le plomb, l'étain et le miniom me manqueront bientauts.

J'espère Monsieur que vons aurez la bonté de faire réflection à ce que j'ay l'honneur de vous écrire et que vous ne nous laisseray pas périr au port.

Jay l'honneur d'être avec tous les sentiments qui vous sont dûe Monsieur,

Votre très humble et très aubéissant serviteur,
CYFFLÉ. (Signature de Nicolas).

A. E. N. **15.**

Sommaire du relevé du compte de la fabrique de Hastière depuis le commencement de la Société entre Monsieur Gillot d'Hon et M. Cyfflé jusqu'au 12 avril 1788.

Boulanger tourneur, 21 février 1786, 12 par semaine	Reçu	44-12-»
Maujan » » »	»	28- »-»
a reçu jusqu'au 1r février 1788 qu'il est parti		787- 4-»
ouvrages faits 961-3-6		815- 4-»
reçu 787-4-» reste à lui payer		173-19-6
Michel tourneur, 22 février 1786, 11 ff. par semaine		26- »-»
mis à ses pièces jusqu'au 6 février 1788 qu'il est parti		773-15-6
reste à lui payer		74-14-»
Maridor tourneur		174- 3-6
Roussel aîné tourneur (relevé incomplet faute de place pour mettre ses ouvrages)		272- 2-»
Roussel jeune tourn. du 21 février 1788 (ouvrage non relevé)		30- »-»
Paillet enfourneur 2 mars 1786		256-10-»
Lallemand » 5 7bre 1786		15- »-»
Antoine » 7 janvier 1786		69- »-»
Beauvain modeleur 30 mars 1786 au 12 avril 1788		401-19-»
Brasseur mouleur 3 août 1786 — 12 avril 1788		16- 2-6
Jacque Lambert mouleur 2 août 1787 — 12 avril 1788		142- 7-6
Gainon garnisseur 28 8bre 1787		66- »-»
Thierry enfourneur 13 février 1787 — 12 avril 1788		473- 6-2
(sa femme espasseuse)		
Six manœuvres à qui l'on ne doit rien		
Un apprenti tourneur »		
» mouleur »		
Joseph Gilson meunier		15- 0-0
Gilles Lecler manœuvre		35- 0-0
Jean Delcourt »		62-10-»
Henri Joseph Burlen »		7-10-»
Le fils de Joseph maçon		5-12-6
Lisière arracheur de terre		25- 5-4
Jean Jacques Monet maçon		32-11-6
Louis Lecler maçon		41-19-»
Louis Poncelet maître maçon		49-17-»
Deux maçons et deux enfants manœuvres à qui il n'est rien dû		
Trois voituriers rien dû		
Un tailleur de pierres »		
Un charpentier »		

Vient un chapitre de sommes payées.

Nr 9 Quittance de mon frère, rente des fonds hypothèques	866-12-0
» 16 à M. Monom pour un baril de mine de plomb rouge	211- 6 3
» 17 port du baril ci-dessus	8- 8-9
» 18 Gilain Modave 660 ff. de sable de Ramberviller	37-17-9
» 20 à Paul Kupper pour un tonneau de mine grise (1)	121-15-0
» 23 à M Wouters d'Andenne pour de la terre à pipe	42-17-6
» 24 Joseph Loret de Temploux, voiturier pour des terres	12- 0-0
» 27 Henri Gingoux 400 £ de plomb	18- 0 0
» 29 Tombelle de Namur 100 £ mine de plomb	12-17-0
» 30 pour diverses voyages Lunéville, Namur (Andenne, Vedrin, Temploux	238- 8-0

A. E. N. **16**

17 janvier 1789.

Etat de ce que Monnier Cyfflé doit à la veuve Pamier d'Hastière pour aliments administrés à ses ouvriers depuis le 17 octobre 1787.

Pour Beauvais	381-15-6	
» Balancour	108 » »	
» Roussel	171 » »	
» Gaînon	144 » »	
» J. Lambert	48 » »	
» Lavoy	10 » »	
Ensemble de France	863-15-6	863-15-6
Réglé le 17 janvier 1789.		
3 1/2 verges de terrain pour le moulin		63 » »
pour les charpentiers		375 » »
		1301-16-6

N. E. N. **17**

Charleville 23 juin 1789.

Suivant la note que vous avez fait passer à Mme Neufmanil en réponse à celle que je vous avais envoié, pour la craye de Champagne que vous demandiez, j'ai fait venir de Chaalon 993 liv. de craye qui a été chargée sur le bateau de St-Clément. Je ne suis convenu avec lui d'aucun prix, ne sachant pas ce qu'on est dans l'usage de payer, je lui ai seulement dit qu'il serait payé selon l'usage.

J'ai payé cette craye 33 s. le cent pesant. Au voiturier 1 fl., au

(1) Manganèse ou litharge? (E. J. D.)

poids du Roy, pour la pesée et 6 s. pour le chargement ce qui fait une somme de 18 fl. 16 s. à laquelle somme il faut ajouter 12 s. l'échantillon que vous avez reçu.

Dans le cas où le prix et la qualité vous conviendront, je me chargerai volontiers de vous en faire passer. Je vous observerai seulement qu'en Automne et dans les mauvais tems cela coûterait quelque chose de plus; on ne peut l'avoir à ce prix que par des voituriers de renvoy.

Je serai toujours très flatté de pouvoir faire ce qui sera agréable et j'ai l'honneur d'être, avec respect.

Monsieur,
Votre très humble et très obéissant serviteur
COCHOIS
Chirurgien à Mézières

A. E. N. **18**

Rapport sur la demande de Paul Cifflet d'Hastière.

Quoique ses prétentions ne peuvent être à la charge de la province de Namur, n'étant fondée que sur des prétendus dégats causés par les troupes Belgiques, on croit cependant observer que Cifflet n'a jamais fait que de mauvaises affaires dans l'entreprise de sa manufacture de faïence et qu'il a toujours manqué de fonds suffisants pour la mettre en activité; il n'a pu faire que peu et des communes marchandises. En 1789, il se trouvait hors d'état d'acheter les marchandises nécessaires à sa fabrique; ses ouvriers l'abandonnaient par défaut d'ouvrage et de paiement et plusieurs d'eux ont du recevoir en paiement de leur salaire des rebus de ses marchandises qui restaient encore en très petite quantité en 1789.

On peut dire qu'au lieu de gagner sur sa manufacture, il y perdait annuellement et se trouvait hors d'état de la soutenir; ceci est connu du public et il en donne une preuve par son propre Etat. On sait qu'une manufacture de faïence demande beaucoup de bois à brûler préparé d'avance et séché pour la cuisson de sa marchandise.

Cifflet n'en avait pas parce que les marchands qui savaient qu'il n'était pas en état de les paier ne voulaient pas lui en livrer. S'il en avait eu, les militaires patriotes qui selon lui s'amusoient à prendre son sable et sa terre cuite n'auraient pas manqué de se servir de ce bois à brûler dont ils avoient un extrême besoin et Cifflet n'auroit pas manqué de les porter dans son compte.

On ne sait quand ni comment le dit Cifflet a quitté Hastière; il déclare qu'on lui avoit donné un avis sûr qu'il seroit conduit en prison et il fait signer cette déclaration de quelques paysans dont deux se

qualifient d'échevins. Ces gens n'ont cependant pu connoître le prétendu dessin de l'emprisonner ni quantité d'autres faits rappelés dans cette déclaraton.

Comme il ne peut être question ici du paiement de cet état par la province de Namur, on se dispensera d'entrer dans des détails, mais il sera aisé de prouver que le libellant a voulu profiter des circonstances pour faire une fortune qu'il n'avoit pas en présentant quelques dégâts causés par les militaires qui logaient chez lui comme la destruction totale de sa manufacture qui n'existait que de nom.

A. E. N. **19.**

Requête de M. Cyfflé.

Au commencement de 1790, et pendant que le dit Cyfflé était fugitif à Givet, les énergumènes entrèrent de jour dans sa maison à Namur, par une fenêtre d'entrant, où ils commencèrent à manger tous les comestibles qui s'y trouvaient approvisionnés ensuite toute la bierre et le vin qui s'y trouvaient, brisèrent et emportèrent plusieurs effets, le tout comme s'ensuit :

Deux Emes de bierre coulantes au brassin sept florins quatre sous l'une, mais il en avoit une encommencée de quelques pots avant le départ de Cyfflé, on ne porte ici que	12- » -» £
Douze bouteilles de vin à cinq plaquettes	10-10-0 »
Un pot plein de beur pesant 33 £ un quart, à cinq sols un liard la livre, y compris le pot	9- 9-0 »
Des provisions de bouge	1- 0-0 »
Un cheval de bronze doré en or moulu, d'une rare beauté	38- 3-6 »
Casé une théière pour avoir une chaine d'argent	3-10-0 »
Emporté une théière, plusieurs tasses, une soucoupe et un pot à lait avec une chaîne d'argent	4- 0-0 »
Emporté une balance	0-16-0 »
Emporté plus d'une douzaine de verres à Bierre	1-0- 0 »
Emporté une goutoire (?) d'étaing	1-10-0 »
Emporté douze tourtières en cuivre	7- 0-0 »
Emporté un baque avec des outils de toute qualité servant aux orphèvres et aux horlogeurs, plusieurs ressorts de montre, etc.	21- 0-0 »
Pour voiage de Givet à Namur pour une barquette paié	13- 1-4 »
Pour dépenses en chemin	2- 0-0 »
A un portefaix pour transport des bagages	4-18-0 »
Le dit Cifflé a paié une demi couronne de loier de la maison qu'il n'a pas occupée	75-0-0 »

Le dit Cifflé ne demande, pour dépenses extraordinaires de l'année entière qu'il a été en fuite avec son domestique, qu'une demie couronne par jour, quoi qu'elle lui en eût coûté plus du double.

N. Cyfflé.

A. E. N. **20.**

Notes tenues dans le comité des deux premièrs membres des Etats du Pays et Comté de Namur, à l'intervention de Messieurs les avocats Deganhy et Wasseige sur les mémories présentés pour obtenir les indemnités des dommages occassionnés par les troubles.

Ce qui est relatif à l'année 1767 ne peut entrer ici en considération, puisqu'il s'agit maintenant, depuis le dépèche de Sa Majesté du 14 février 1792 et l'accord des Etats que de ce qui se rapporte aux derniers troubles, c'est à dire à ceux de 1789 et 1790.

On ne sait point ce qui a pu engager le libellant à quitter la ville de Namur comme il le dit, lui qui était sans état, sans profession, qui certainement n'avait été attaqué ni insulté par qui que ce soit avant cette époque et qui même n'aurait pu l'être alors, puisque dans ce moment Namur était occupé par les troupes autrichiennes comme elle l'a été jusqu'au 17 X^bre^ suivant inclus.

Il suit de là que le libellant n'est fondé d'aucun chef de former ses prétentions, puisque ce n'est pas le fait du peuple namurois.

Mais, indépendamment de cela, on doit relever ici le peu de sincérité et de bonne foi qu'il y a dans ce libelle qui n'est d'ailleurs aucunement justifié.

Il est faux, en effet, qu'on se serait introduit clandestinement dans sa maison, que l'on y aurait volé et qu'on l'aurait pillée.

Le fait est seulement que le libellant étant parti sans paier le loier de sa maison qui appartenait au conseiller Wasseige, celui-ci fit panner ses meubles et effets, conformément aux coutumes de cette province ou plutôt se contenta d'envoyer un sergent en exécution chez lui, lequel sergent tint inventaire pertinent de tout ce qui s'est trouvé dans la d^e^ maison, sans que rien en fut destruit ni vendu, sauf le chauffage et quelques autres bagatelles que le dit conseiller vendit lui-même au profit du dit libellant et dont il lui a rendu compte en lui remettant, après sa rentrée, lesdits meubles et effets qu'il avait pris en dépôt, au contenu du dit inventaire, de manière qu'il est actuellement controuvé que le dit libellant ait perdu la moindre chose.

De plus, le dit Wasseige aiant trouvé à louer cette maison pendant l'année 1790, le libellant fut absolument déchargé du prix de loier d'icelle pendant le même temps, en sorte que c'est une escroquerie

véritable de la part du dit libellant que de repéter 75 florins pour le loyer de sa maison correspondant à cette année.

A entendre ledit conseiller Wasseige et son épouse et les autres personnes que ceux-ci indiqueront.

A. E. N. **21.**

Hastier 20 novembre 1787

Monsieur,

Mon mari estant à Namur depuis vendredi, j'ai l'honneur de vous répondre je ne crois pas qu'il puisse avoir celui d'aller demain chez Monsieur Gilot vue que n'avons pas encore terminé les diffigulté qu'il nous fait et par les prétentions injuste qu'il exige. Tous les decendant d'esaue et de jacob ne s'ont pas si intraitables qui lui sur leurs intérêts. Mon mari arrive ce soir et j'aspère que nous finirons dans le courant de la semaine. Je vous prie, Monsieur, de faire nos excuse à Monsieur Gilot, il nous aurait etté bien gracieux de traiter aujourd'hui avec lui vue que nous serions debarasé de mon frère et de toutes ses indignes traquasserie, aussitôt que ce moment heureux arrivera, mon mari aura l'honneur de voir Monsieur Gillot et de prendre son jour, j'ai celui d'être, avec une parfaite considération.

Monsieur
Votre très humble servante,
CYFFLÉ.

Lettre pliée et cachetée
adresse :

A Monsieur
Monsieur Flou maître
de poste
à Chivet

scellé à la cire rouge :
cachet ovale
Au centre, cartouche style Louis XVI
au dessus d'une branche fleurie

Exerque, de droite à gauche :
...... KA A LUNEVILLE
P. P. DUROY
à rapprocher d'un autre fragment
de sceau
(manufactu) RE DELOR TFALUN

A. E N. **22**

Bruxelles 1 février 1794.

Monsieur

J'ai été charmé en recevant votre lettre et d'apprendre que vous este, malgré tous les malheurs qui nous opriment, en bonne santé ; il fault espérer qu'ils n'auront qu'un tems et que la bonne cause l'emportera.

J'étais partie d'Hastière au mois de juin (1) pour soliciter quelques secours à Bruxelles. L'on m'a conduit de promesse en promesse et je n'ai rien obtenue. Ma pauvre femme, mes sœurs et mon fils ont resté à Hastière jusqu'à la fin du mois d'octobre où les caramangnolles sont venu en force et qu'ils ont fait un horrible ravage. Ma femme a manqué d'être tué d'un bollet de canon et elle s'est sauvez le lendemain et venue me trouver à Bruxelles avec mes sœurs et mon fils. L'on avoit mis les clefs de la maison chez M. Halloy, à Morin et j'ai écrit á M. Tomas de Myavoie pour qu'il ait la bonté de se rendre à Hastier et il poura mettre dans la maison Lambert Ennin qui étoit dans la petitte maison de l'enfourneur depuis que les français ont brûlé la sienne et de faire clouer la porte du grenier ou sont les moules. Car il n'a pas été possible de les vacquer sur le manique d'argent, nous étions dans la misaire.

A l'égard des terres qui étaient dans l'écurie qui leurs survoit de magasin, dès que les caramongnolles sont entrés, tout a servi d'écurie et il falloit encore se taire.

A l'égard des indamnité, il n'en est nullement question tant que la guerre durera ; nos Etats sont des braves gens qui ont soin de nos affaires, mais

Mes enfans nous ont logé dans une petite maison et ils ont fait sequils ont peu, dans ces moments malheureux, j'ai fait la maidaille de notre malheureux et bon Roy, afin d'en vendre quelques unes pour vivre. Vous (en) trouverez une dans la boîte que j'ai l'honneur de vous adresser. Je vous prie, Monsieur, de l'accepter. Tout le monde ici le trouve très ressemblant et si quelques personnes de vos amis désiroit l'avoir, faites-moi l'honneur de me le mander je vous en ferai passer, le prix est de six francs.

J'aurais désiré bien ardament Monsieur qu'il y eut quelque apparence d'indamnité ou du moins quelque acompte, j'aurois eu la satisfaction d'aller à Liège vous parlez moi-même afin de jouire de l'honneur de vous voire.

Mon épouse a l'honneur de vous remersier de votre bon souvenir,

---

(1) (1794?).

elle vous fait milles compliments et mon fils a l'honneur de vous assurer ses respects. Il est à faire le dessin de la bataille ou M. le Marquis de Chateler a reçue huit coups de bayonettes, il s'en tire avec honneur. Il va faire la campagne prochaine avec le seigneur pour dessiner tout sequil se passera en grandes affaires. Il a la table de M. le Marquis, logé, chaufé, éclairé et payé. Cela vaut mieux quetre à Bruxelles à perdre son temps.

Je vous prie Monsieur d'assurer Madame de Calloires et Monsieur son Mary que je n'ai pas l'honnenr de connaître, de mes respects et à Madame de Courtrai que je crois à Liège.

J'ai l'honneur d'être avec les sentiments que vous sont dus.

Monsieur,
Votre très humble et très aubéissant serviteur
CYFFLÉ PÈRE.

De Invloed der « Meditationes vitae Christi » van den Pseudo-Bonaventura op de Kunst,

door Leo Van Puyvelde.

Op het einde der middeleeuwen verloor de geestelijke lectuur haar karakter van strakke dorheid. Niet langer tronen de dialectiek en de dogmatiek. Door de nieuwere werken striemt frisch leven en bonst geweldige aandoenlijkheid. Daarin wordt gehandeld en gesproken, wordt geteekend en geschilderd

Dit onderscheid tusschen het koel-navertellend verhaal en de levendige, beeldende beschrijving merkt men evengoed in de Latijnsche geschriften als in de geestelijke lectuur in de volkstalen opgesteld. Het is van internationalen aard. De wijziging gebeurt hier wat later dan ginder, maar ze heeft denzelfden oorsprong.

Die oorsprong is een boek dat op het einde der XIIIe eeuw geschreven werd door een franciscaan en in de XIVe eeuw alom verspreid geraakte : de *Meditationes vitae Christi* (1).

Een wonderbaar boek, deze *Overwegingen over het leven van Christus!* Het is een echt epos, een trouwe en schoone uiting van middeleeuwschen geest en gemoed. Was het vroeg genoeg in

---

(1) De meest gewaardeerde uitgaven van dit werk zijn :

1° de uitgave opgedragen aan Clemens VIII, S. Bonaventurae, ex. ord. min., S. R. E. card. ep. Albanens., eximii ecclesiae doctoris, *Opera.* Romae, ex typographia vaticana, MDXCVI ;

2° de uitgave : S. Bonaventurae, ex ord. min. S. R. E. card. ep. Albanens., *Opera.*, Sixti V, P. M. jussu, diligentissime emendata. Moguntiæ, MDCIX ;

3° Sancti Bonaventurae *Opera.* Tomus Sextus. Pars secunda. *Meditationes vitae Christi.* Lugduni, Ph. Borde, L. Arnaud, P. Borde. MDCLXVIII.

Ik citeer naar dit laatste werk — Een moderne vertaling, met den Latijnschen tekst onderaan naar de beide eerste uitgaven, is : *Henry de Riancey, Les Méditations de la vie du Christ par Saint Bonaventure.* Paris, Poussielgue-Rusand, 1847, 2 Dln.

De minorieten van Quaracchi hebben dit werk niet opgenomen in hun groote uitgave van S. Bonaventurae *Opera omnia.* In Tom. X (MCXII) p. 25 schrijven zij : « censores illi recte reprobrant opusculum hoc ut spurium ». Zij meenen daarenboven dat het werk niet met zekerheid mag toegeschreven worden aan Fra Johannes de Caulibus O. M., omdat in verschillende hss. de aanwijzingen ontbreken, waaruit men dit heeft willen opmaken.

de volkstaal omgedicht geworden, dan had het stellig in de geschiedenis der letterkunde zijn eervolle plaats veroverd naast het *Chanson de Roland* en den *Reinaert de Vos*. Het is niet wat men er van zou verwachten : een samenraapsel uit de apocryphen. Het geeft nieuwe bijzonderheden. Het is gesteld in een geheel nieuwen trant. De personen, die er in voorkomen, bewegen, handelen, spreken, leven vóór ons op. En de gebeurtenissen ziet men voorvallen in den tijd en in de omgeving. Hier wordt niet meer gedogmatiseerd en gegoocheld met verwarrende symboliek van praefiguren uit het Oud Testament. Men doet hier niets dan zedepreeken en verhalen.

Dit boek kan beschouwd worden als een bezinksel van de prediking der volgelingen van den H. Franciscus. De leer van Franciscus, die de late middeleeuwen doordrong en doordeesemde, was op haar beurt niets anders dan de leering van Christus, aangepast op de eigenaardige geestesrichting van de middeleeuwers, welke er op uit waren om eenvoudig te begrijpen, aanschouwelijk te zien, warm mee te leven en innig mee te lijden.

Er is in dit boek niets te merken van dat deel der franciscaansche orde, dat den weg opging naar de moderne wetenschap met meesters als Jan Duns Scot, Rogier Bacon, Willem Occam en dat honderden franciscaansche studenten had te Parijs, wier jeugdige jool in 1292 moest ingetoomd worden. Dat waren afwijkingen van den regel, waartegen rigoristen hevig optraden (1).

Er is ook niet veel in van de geschreven preeken als die welke tot ons kwamen van St. Bonaventura en St. Antonius van Padua. Hun levend, beeldend woord moest anders zijn, nog aanschouwelijker en rechtstreekscher zelfs dan het in de *Meditationes* geboekstaafd is. Dan is begrijpelijk wat de *Vita* van St. Antonius van Padua verhaalt : zoo goed als hij de ketters met geleerde uiteenzettingen kon te woord staan, vermocht hij het 't volk te roeren. Vernam men dat hij preeken zou, dan trok men reeds den nacht te voor er op uit van verre steden en dorpen, met fakkellicht, naar het veld dicht bij Padua, waar hij gewend was te spreken. Bij de dertig duizend menschen kon men daar verzameld zien. De kooplieden sloten hun winkels zoolang het sermoen duurde, vergaten

(1) Fr. Callaey, O. M. Cap., *L'Idéalisme franciscain spirituel au XIVe siècle. Etude sur Ubertin de Casale*. Louvain, 1911.

winst en handel en trokken eveneens op met vrouw en kinderen (1).

Neemt daar het deel gewone overdrijving van weg, dan blijft er genoeg over dat ons een denkbeeld kan geven van den buitengewonen bijval der grootste massa van de franciscaansche orde die zich toewijdde aan het bepreeken van het volk. Het zijn de volkspredikers onder de franciscanen die het zuiverst den geest van hun stichter bewaarden en die het dichtst stonden bij die figuur van wonderbaar bezielde menschelijkheid, die de H. Franciscus was. Hun woord wilde, als het zijne, de zielen eenvoudig opleiden naar de Godsaanschouwing door het mystisch samenleven met God reeds op aarde. Hun mysticisme gaf aanleiding tot het plastisch uitbeelden van Jesus' leven, waarvan een bezinksel te vinden is in de *Meditationes vitae Christi.*

De *Overwegingen over het Leven van Christus* werden eigenlijk geschreven voor een geestelijke dochter, die al de gewijde gebeurtenissen in verbeelding wenschte bij te wonen. Feitelijk hebben zij voor een groot deel het levend woord der prediking bestendigd en bij allen laten doordringen, vooral bij de weetgierige godvruchtigen, die gaarne met Jesus meeleefden en voor wie de evangelietekst te kort schoot in bijzonderheden. Geen enkele aanvullende bijzonderheid was te verwerpen als al te gering en al te kinderachtig : « humilia nimis et puerilia » : alle bijzonderheden kunnen helpen ter inwendige aanschouwing. In zijn voorwoord zegt de schrijver dat hij « om op den lezer een dieperen indruk te maken, de gebeurtenissen zal verhalen zooals ze voorvielen of waarschijnlijk voorvielen, of zooals men ze zich moet voorstellen volgens zekere verbeeldingen, die de geest op verschillende wijzen kan waarnemen. » Op die gedachte komt hij in den loop van het werk verscheidene malen weer. Bij poozen wordt dan ook het verhaal zeer uitvoerig : omstandigheden van tijd, weergesteltenis, plaats, wijze, hoedanigheden, kleedij worden er bijgehaald.

Men begrijpt al dadelijk wat een belangwekkende vondst het was op het gebied der kunstgeschiedenis, toen men dit boek in verband bracht met de verjonging der kunst op het einde van

(1) *Opera S. Franscisci et S. Antonii.* Uitgave J. de la Haye, Regensburg, 1739. Caput XII-XIII. Aangehaald door Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance.* Berlin, nieuwe uitgave 1904, blz. 418.

de middeleeuwen. Men is er toe gekomen te zeggen dat van dit boek het licht uitging, dat de openbaring bracht van een nieuw leven na een lang tijdperk van koudglanzende kunst. Men meende nu een van de oorzaken te kennen, neen : de oorzaak van den buitengewonen opbloei der vroegrenaissance. Dit boek zou een rijke bron van inspiratie geweest zijn voor de kunstenaars.

Vooraleer ik die bewering van naderbij onderzoek, wil ik het goed recht bepleiten van de onderstelling dat boeken als de *Overwegingen over het leven van Christus* op de beeldende kunst konden inwerken. Zij, die zich niet ingewerkt hebben in de eigenaardige kunstaangelegenheden der middeleeuwen, zullen dadelijk zeggen : maar cijfert men dan het vindingsvermogen der middeleeuwsche kunstenaars weg? — Het geeft steeds aanleiding tot scheeve voorstellingen als men de toestanden van vroeger beschouwt als gelijkaardig met die van heden. Het vindingsvermogen bij de middeleeuwers is niet te vereenzelvigen met den meer bewusten drang naar oorspronkelijkheid, dien onze hedendaagsche kunstenaars willen beschouwen als het onmisbaar, het voornaamste bestanddeel van hun kunstenaarswezen. Bij den overgrooten hoop der middeleeuwsche artisten was de drang naar uiting van hun eigen persoonlijkheid niet zóó sterk dat hij hen deed zoeken naar bijzondere onderwerpen of naar een gansch eigenaardige opstelling van in zwang zijnde onderwerpen. Slechts de enkelen, die met een zeer krachtige personaliteit begaafd waren, vermochten het geheel eigenmachtig te «vinden» en te scheppen, als een Giotto in sommige fresco's der Arenakapel te Padua en in de fresco's die het leven van St. Franciscus voorstellen, en ook Hubrecht van Eyck in enkele van de verluchtingen in het Getijdenboek Turijn-Milanen en in zijn Laatste oordeel uit de Ermitage te St. Petersburg. Bij haast alle toenmalige kunstenaars gebeurde dat scheppen uit de diepten van hun eigen ziel slechts in zooverre zij hun onderwerp aan te voelen hadden, er de bewogenheid van hun gemoed in wilden leggen en hun persoonlijke visie in enkele bijzonderheden der opstelling en in de lijn- en kleurbehandeling lieten blijken. Het onderwerp zelf en de algemeene behandeling ervan behoorden toen tot het gemeen goed. Zij namen die over uit de kunsttraditie of ontvingen ze van bestellers of van raadgevers, die hun door de bestellers aangewezen werden. Ons begrip van geestelijken eigendom was in de middeleeuwen onbekend. En toen moest bovendien de kunst in

de eerste plaats onderwijzen en stichten: daartoe moest er zoo weinig mogelijk afgeweken worden van de algemeene opvatting en behandeling der onderwerpen. Het concilie van Nicea had dat reeds voorgehouden in 831 : alléén de kunst behoort aan den schilder, de opstelling en de schikking behoort aan de geestelijkheid (1).

Welk artist was trouwens ervaren genoeg in de schriftgeleerdheid en de profane wetenschap om te vinden wat hij noodig had? Zoodra hij treden wou buiten de wegen door de traditie gebaand, moest hij een beroep doen op de kennis van de godgeleerden of de klerken. Waar haalde hij anders de vernuftige typologische tegenstellingen, als hij ze niet vinden kon in het *Speculum humanae Salvationis* of in de *Biblia Pauperum?* Waar anders de symbolen tenzij bij hen, die onderlegd waren in de dogmatiek? Waar haalde hij wat hij weten moest van de kunsten en wetenschappen, de deugden en ondeugden en al wat hij kennen moest om een samenvatting te leveren van de wetenschap en de wereldgeschiedenis in het beeldhouwwerk der kathedralen? Waar anders dan bij « klerken »?

---

(1) Van die afhankelijkheid der artisten tegenover de geestelijkheid zijn uit de Nederlanden een paar overtuigende bewijzen aan te halen. Daaruit blijkt dat geestelijken opdracht hadden gekregen de schilders niet enkel het onderwerp, maar ook de opvatting en de wijze van behandelen te verschaffen voor bestelde schilderijen en hen met raadgevingen bij te staan in het uitvoeren van het werk. En let wel : dit weten we niet voor kunstenaars van minderwaardige beteekenis, maar voor groote meesters.

Toen Dirk Bouts zijn polyptiek van het Laatste Avondmaal te Leuven moest vervaardigen, was hij bij contract verbonden zich te schikken naar de raadgevingen en opmerkingen van twee hoogleeraars in de godgeleerdheid Jan Varenacker en Egidius de Bailleul.

Ook de van Eyck's konden hun Lam Gods niet uitvoeren zonder veelvuldige raadgevingen van ervaren godgeleerden. Wel stond hun ten dienste de beschrijving van het visioen van den H. Johannes uit het kap. IV van de Apocalypsis en die van het visioen, dat de koster van St-Pieters te Rome zag op Allerheiligen, en die voorkomt in de Gulden Legende. Laten wij nog aannemen dat zij die boeken inkeken, dan nog konden zij alleen niet voort. Leeken vermochten het niet zulk een werk met al zijn theologische diepzinnigheid op te vatten. Het Lam Gods is veel meer dan een loutere plastische weergave van een tekst. Het is de voorstelling van de synthese van het christelijk geloof; de verlossing van den vervallen mensch door Gods Zoon, behandeld in haar oorzaken, aanleiding en gevolgen, zooals ze gewild werd door de H. Drievuldigheid — God de Vader, God de Zoon, God de H. Geest komen op het altaarstuk voor — en uitgevoerd werd in samenwerking met uitverkoren menschen en verheerlijkt wanneer de tijden volbracht zijn. Dit ontwerp en de talrijke opschriften moeten verschaft geworden zijn door personen die bijzonder goed thuis waren in de godgeleerdheid.

Men mag dus te rechte onderstellen dat de kunstenaars den invloed van een boek als de *Overwegingen over het leven van Christus* konden ondergaan.

De heer Henry Thode heeft reeds op het verband tusschen de *Overwegingen* en de kunstvernieuwing der vroeg-renaissance gewezen in 1885 in de eerste uitgave van zijn boek, waarvan de titel een nieuw en belangwekkend programma is : *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (1). Hij doet het voorzichtig en gematigd, en blijft het nog zóó doen in zijn nieuwe uitgave van 1904. Naderhand is de heer Émile Mâle vooruitgekomen. Hij werd gretig aangehoord. Door zijn *L'art religieux en France au XIIIe siècle*, waarvan de eerste uitgave verscheen in 1902, had hij, van meet af aan, gezag verworven in de wereld der kunstgeleerden. Hij spreekt zijn meening stout uit in een later werk :

Ce livre, les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, attribué à Saint Bonaventure, a eu sur l'art dramatique et sur les arts plastiques une influence profonde. C'est lui qui a le plus contribué à enrichir les Mystères et, par l'intermédiaire des Mystères, a transformé l'ancienne iconographie (2) ».

Verder noemt hij de *Overwegingen* :

« Ce livre extraordinaire des Méditations qui a orienté l'art européen jusqu'au XVIe siècle (3) ».

Verder nog :

« Grâce à lui, des motifs inconnus auparavant entrent dans l'iconographie chrétienne, et des scènes jusque là immuables, comme l'Annonciation, la Nativité, la Passion, s'offrent sous des aspects nouveaux (4) ».

Hij werd met geestdrift door velen op dien weg gevolgd. Laatst besteedde nog de heer Louis Gillet aan dit onderwerp een heel kapittel van zijn belangrijk en boeiend boek *Histoire artistique des ordres mendiants* (5).

---

(1) Nieuwe uitgave, Berlin, 1904.

(2) ÉMILE MÂLE, *L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France*. Paris, 1908, blz. 10.

(3) A. w. blz. 28.

(4) A. w. blz. 34.

(5) Paris, 1912.

Het is geschreven in een warmen, meesleependen stijl, die bijna de tooverkracht bezit om te overreden zonder voorlegging van de bewijzen. Van de *Overwegingen* zegt hij :

« Les artistes ne leur sont pas moins redevables. On a pu reconnaître dans ce livre les fragments d'un *Guide des Peintres* dans le genre du fameux *Manuel du Mont Athos* (1) ».

Dat is doorgesproken. Het schildersboek van den Athosberg heeft eeuwenlang de byzantijnsche kunst vastgezet. Zouden de *Overwegingen* gedurende twee, drie, vier eeuwen een boek geweest zijn dat de kunstenaars aldoor raadpleegden en van wiens voorschriften zij niet afwijken wilden? De heer Louis Gillet verklaart zijn meening :

« C'est là le triomphe de l'auteur des Méditations. Ce que les Evangiles résument d'un trait sommaire, il y insiste, il l'analyse, le décompose en une série de tableaux successifs, que les peintres n'ont plus qu'à réaliser en images. Il note chaque détail, chaque geste, pose le décor, indique la place des accessoires, fait mouvoir tous ses personnages, ou plutôt les voit se mouvoir : on dirait qu'il est là et enregistre à mesure. Tout se passe comme devant ses yeux. Mille scènes, dont chacune est une merveille d'idée et de composition plastique, viennent enrichir le récit succint des synoptiques... (2). »

En verder :

« Tous ces motifs, et d'autres qui se dégageront plus tard, c'est-à dire une des plus riches matières qui aient depuis cinq siècles exercé le génie des peintres, une suite innombrable de chefs-d'œuvre, une source inépuisable d'émotions et de pathétique, — de Giotto à Titien et de Raphaël à Rubens — voilà ce que nous devons à un religieux, à un pauvre Cordelier dont on ne sait pas le nom (3). »

---

(1) A. w. blz. 116.

(2) A. w. blz. 120.

(3) A. w. blz. 122. — Anderen zeggen het al even uitdrukkelijk : « Cette œuvre pittoresque et dramatique eut un succès inouï, elle devint en quelque sorte un cinquième évangile. C'est par elle que la prédication des Mendiants, dont elle était l'authentique produit, pénétra dans les ateliers des artistes et fit succéder à l'art symbolique et serein du XIIIe siècle des représentations plus réalistes, plus pathétiques et plus tendres ». Dit zegt François Pinardel in de *Revue pratique d'apologétique* (Paris, 1912-13, dl. XV, blz. 670) waar hij het werk van den heer Louis Gillet bespreekt in een artikel *L'Œuvre artistique des ordres mendiants*.

Over een deel van Henry Thode's werk zegt ergens dezelfde schrijver : « Ces phrases sont de belles phrases, mais ce ne sont que des phrases ». Hij zal het mij niet kwalijk nemen dat ik evenmin als hij van phraseologie houd, en dat ik liefst feiten en bewijzen laat spreken.

Ik heb de betrekkingen tusschen de *Overwegingen* en de beeldende kunst met kalmen geest willen navorschen en ik ben tot een besluit gekomen dat niet geheel klopt met het besluit van de Fransche geleerden. Naar mijn bescheiden meening, die ik hoop te kunnen bewijzen, hebben de kunstenaars slechts in uitzonderlijke gevallen voorstellingswijzen ontvangen uit den tekst van de *Overwegingen* en heeft dit boek maar een onrechtstreekschen invloed, van verre, op de kunst gehad, doordat het den franciscaanschen geest hielp verspreiden.

Ik bewijs dat ten eerste door aan te toonen dat men bijzonderheden, die in de *Overwegingen* te vinden zijn, kon halen waar de schrijver van dat boek ze gehaald heeft, ten tweede door vast te stellen dat in vele gevallen de *Overwegingen* de beeldende kunst niet eens konden beïnvloeden, ten derde door te spreken over uitvoerig beschreven tafereelen, die toch niet in de kunst geraakten, ten vierde door te wijzen op voorstellingen, die slechts ten deele overgenomen zijn uit de *Overwegingen*.

***

Over mijn eerste bevestiging kan ik het kort maken. Het zal niet moeilijk zijn aan te nemen dat wie er op uit was nieuwe voorstellingswijzen voor de schilderkunst of beeldhouwkunst te gaan opzoeken, die in vele gevallen ook wel vinden kon waar de schrijver van de *Overwegingen* ze gehaald had. Ik moet daartoe maar herinneren dat deze niet zoo'n oorspronkelijke schepper is als men 't gemeenlijk aanneemt. En de bronnen, waar hij dikwijls ging putten, waren voor de godgeleerden, die de kunstenaars bijstonden, al zoo goed toegankelijk als de *Overwegingen* zelf.

Veel heeft de vervaardiger van de *Overwegingen* overgenomen uit den *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* van den Pseudo-Anselmus (1). Voor een groot deel is het passieverhaal van de *Overwegingen* uit dit werk getrokken.

---

(1) Migne, *Patrologiae* cursus completus. Parijs, 1854, T. 159, blz. 271-290.

In de apocryphe evangeliën is de Pseudo-Bonaventura gaan bladeren evengoed als — doch niet zoo dikwijls als — de compilators van zijn tijd Petrus Comestor, Vincentius van Beauvais en Jacobus van Varazzo.

En hij getuigt zelf herhaalde malen dat hij tal van bijzonderheden haalde uit de werken van den H. Bernardus. In zijn voorrede zegt hij : « Ideo libenter Bernardi verba in hoc opusculo intersero et adduco, quia non solum spiritualia sunt et cor penetrantia; sed et decore plena, et ad Dei servitium excitantia ». De Pseudo-Bonaventura looft dus zeer de geschriften van Bernardus. Het waren dan ook geschriften die, naar zijn meening, veel indruk maken. Hun stijl vooral vindt hij treffend. Dit zegt hij nog eens uitdrukkelijk waar hij het hemelsch proces om de verlossing van het menschdom beschrijft; vóór Gods troon pleiten aan de ééne zijde *Justitia* en *Veritas*, die Gods gerechtigheid eischen tegenover den afvalligen mensch, en aan de andere zijde treden *Misericordia* en *Pax* op, ten voordeele van den mensch. Gedurende de late middeleeuwen werd dat tooneeltje aanhoudend op het verhoog of in de beeldende kunst vóór de oogen der geloovigen van West-Europa gebracht. Men heeft gemeend dat de vervaardigers van de mysteriespelen en de kunstenaars of hun raadgevers het rechtstreeks overgenomen hadden uit de *Overwegingen* (1). Doch men vergeet meteen dat de Pseudo-Bonaventura zelf erkent maar een korte samenvatting te geven van het prachtig geschreven verhaal, dat daarover te vinden is in de werken van den H. Bernardus : « Et inter eas magna controversia facta est, prout narrat B. Bernardus pulchro et largo studio. Sed ego succincte, ut potero, referam summam. » (Cap. II). Is het ook niet of de schrijver der *Overwegingen* zijn lezers — en de latere zoekers! — verwijst naar den uitvoerigen tekst van Bernardus? (2).

---

(1) Eén feit kan men ter staving aanhalen. De dichter van het *Mystère de la Nativité* zegt in een nota dat hij het wisselgesprek kent uit de *Overwegingen*. Zie Émile Mâle, a. w. blz. 13. Dat bewijst nog niet dat andere vervaardigers van mysteriespelen geen andere bronnen kenden. En dat bewijst zeker niet dat oudere schrijvers van mysteriespelen en vooral dat kunstenaars van de vorige eeuw even goed de *Overwegingen* kenden als de dichter van het *Mystère de la Nativité*, die zijn spel bijna in het midden der XVe eeuw schreef, dus als de *Overwegingen* al in de volkstaal verspreid waren.

(2) Dezelfde stof werd ook behandeld in de moraliteiten der oudere troubadours : in die van Willem Herman en Stephanus Langton, aartsbisschop van Canterbury. Zie bewijsstukken in Henry Thode, a. w., blz. 453.

Nog andere boeken stonden ten dienste van de kunstenaars, die 't dan toch uit de boeken wilden halen. Bijna te gelijker tijde als de *Overwegingen* alom verspreid geraakten, kwam ook in omloop het *Speculum humanae Salvationis*, *de Speghel van sMenschen Behoudenisse*, waarvan de tekst door teekeningen opgeluisterd was. Het lijkt me onwaarschijnlijk dat de gebruikelijke voorstelling van de Kruisiging — het nagelen van Jesus op een neerliggend kruis — in de kunst overgenomen werd uit de *Overwegingen*. Den « waarom » geef ik verder ter geschikte plaats. Langs de mysteriespelen kwam ze evemin in de kunst. De heer Émile Mâle, als hij dit beweert, schijnt er niet op gelet te hebben dat wij ze veel vroeger in de kunst zien verschijnen dan in de spelen. De mysteriespelen van Arnould Greban, Mercadé en Jehan Michel zijn uit het midden en einde van de XVe eeuw, en eveneens het Egener Fronleichnamspiel. En het kruisigen van Jesus op het neerliggend kruis is al te vinden in de *Grandes Heures* van den hertog Jan van Berry en in een miniatuur van 1415-1422 in 't Getijdenboek van Turijn. Het komt reeds voor in het *Speculum humanae Salvationis*, dat in de XIVe eeuw al verspreid was, en wordt reeds zóó beschreven in het Schildersboek van den Athos-berg.

Straks zien wij ook, waar er spraak is over de voorstelling van de kruisafdoening, dat de opsteller van de *Overwegingen* voorstellingen haalde uit de kusttraditie zelf, en dat de invloed dus wel eens in tegenovergestelde richting gaan kon.

*
* *

Ten tweede. In vele gevallen konden de *Overwegingen* niet eens de beeldende kunst beïnvloeden. En wel omdat de voorvallen gemeenlijk maar meegedeeld worden en niet beschreven. Het is gemakkelijk uit te halen over de aanschouwelijke voorstellingen van de *Overwegingen* en een paar bladzijden te vullen met treffende voorbeelden. Maar men mag dan niet nalaten te te zeggen dat zulke beschrijvingen maar bij uitzondering in de *Overwegingen* voorkomen.

Heel veel gebeurtenissen, die de kunstenaars veelvuldig voorstellen, worden in het boek maar terloops vermeld. Dit is het geval met het Huwelijk tusschen Maria en Joseph (Cap. III). Over de Aanbidding door de herders wordt zooveel als niets medegedeeld : « Veneruntque pastores et adoraverunt eum,

referentes quae audierunt ab Angelis » (Cap. VII). Over de Aanbidding door de Koningen verneemt men maar een viertal bijzonderheden, waar ik verder op weerkom (Cap. IX). De Verrijzenis wordt niet beschreven : men deelt alleen het evangelisch verhaal mee van 't bezoek der heilige Vrouwen aan het graf op Paaschmorgen (Cap. LXXXVIII).

*
* *

Ten derde. Sommige gebeurtenissen, die in de *Overwegingen* uitvoerig en aanschouwelijk beschreven worden en in vele opzichten van aard zijn om de beeldhouwers en schilders aan te lokken, geraken toch maar niet in de beeldende kunst.

Over het verblijf van de H. Familie gedurende zeven jaar te Heliopolis in Egypte worden een aantal bijzonderheden meegedeeld, die een lust moesten zijn voor de middeleeuwers : Maria wint er haar brood met de naald en den spinrok, zij gaat van huis tot huis om werk vragen ; als Jesus vijf jaar oud is, doet hij de boodschappen, haalt het goed dat moest bewerkt worden, brengt het afgewerkte thuis, vraagt het loon ; soms is er broodgebrek in het huishouden en dan moet Maria den hongerigen Jesus troosten. Joseph houdt zich bezig met timmerwerk (Cap. XII). Niets van dit alles schijnt de kunstenaars te hebben getroffen, noch degenen, die hun opdrachten of raadgevingen bezorgden.

Van het teedervol samenzijn van Jesus en Maria na het weervinden van den twaalfjarigen Jesus in den tempel (Cap. XIV) is geen spoor te vinden in de kunstwerken. In de echt-middeleeuwsche werken vinden wij evenmin een spoor van het roerend afscheid tusschen Maria en Jesus vóórdat zijn lijden begint. Dit afscheid vult geheel het kapittel LXXII, en toch verschijnt het niet in de kunst vóór het einde der XV[e] eeuw. Er zijn weliswaar een paar oudere werken van Italiaansche meesters bekend, die dit onderwerp vertoonen : doch hun bewogen handeling doet hen afstammen van bekende dramatische soorten van « Marienklage » — in het Italiaansch, van de *Devozioni del giovedi santo* (1).

Zulke onderwerpen zouden stellig in de kunst gedrongen zijn als de *Overwegingen* werkelijk een soort van Schildersboek voor de laatmiddeleeuwsche kunstenaars waren geweest. Men

(1) Zie over die Devozioni : HENRY THODE, a. w. blz. 473-476.

moet niet meenen dat de overlevering het zou verhinderd hebben : in dit tijdperk stond de kunst op een keerpunt en men hield niet meer zoo stevig vast aan de traditie, wanneer er maar stuwing was die er van afleidde.

***

Ten vierde. In enkele gevallen zou men mogen vermoeden dat de kunstvoorstellingen maar een in-beeld-brengen zijn van het verhaal van den Pseudo-Bonaventura. Doch bij nader onderzoek moet men vaststellen dat men het verkeerd vóór had.

Slechts in uitzonderlijke gevallen kan men den invloed der *Overwegingen* bespeuren.

Deze stelling gaat rechtstreeks in tegen de meening van de heeren Thode, Mâle, Gillet en hun volgelingen. Om ze te bewijzen, neem ik als uitgangspunt het verhaal over de Geboorte van Jesus, omdat dit verhaal misschien het meest aanschouwelijke is in de *Overwegingen*. De gebeurtenis wordt met vaste lijnen geteekend naar een droombeeld, dat een lid der franciscaansche orde gezien had met de duidelijkheid van een hallucinatie.

Hebben nu de kunstenaars deze gebeurtenis voorgesteld zooals ze hier verhaald wordt met tal van kenschetsende gegevens? Ja, meent de heer Émile Mâle, en als vergelijkingspunten haalt hij het volgende aan. Op het oogenblik van zijn geboorte verschijnt het Kind liggend op den grond en het wordt slechts beschermd door een handvol hooi. De H. Maagd en St. Joseph knielen ervóór om het te aanbidden. En ook de engelen dalen uit den hemel en komen zich buigen vóór hun God (1).

Zóó wordt inderdaad de Geboorte geschilderd en gebeeldhouwd in de XV^de eeuw. Maar ik kan het den heer Mâle niet toegeven dat ze zóó verhaald wordt in het godsvruchtboek. Als het Kind op den grond is komen te liggen, knielt Maria daar niet om het te aanbidden. Zij handelt meer als moeder. Zij bukt zich voorover, vat den kleinen Jesus en drukt Hem teeder tegen haar borst. Eerst nadat zij Hem gewasschen heeft, in doeken gewonden en in een krib gelegd, knielt ze neer en aanbidt zij haar God. Ook Joseph buigt dan de knie. (Cap. VII).

Welk een kunstenaar uit de XIV^de of XV^de eeuw heeft één

---

(1) A. w. blz. 18; nagenoeg hetzelfde herhaalt hij nog eens op blz. 25.

van de phasen van de gebeurtenis voorgesteld zooals ze in de *Overwegingen* voorkomen? Wie laat Maria tegen een zuil aanleunen en het Kind aan haar voeten liggen? Wie laat Maria zich bukken om haar Kind op te nemen? Wie laat ze 't Kind met haar beide armen tegen de borst drukken? Wie laat Maria zelf het Kind wasschen?

Eén voorstelling van het wasschen en één van het neerknielen van Maria en Joseph bij de krib, waarin het Kind ligt, ken ik van vóór het einde der XV^de^ eeuw : de eerste verschijnt in een Getijdenboek door den meester der Heures de Boucicaut (1), de tweede in een Getijdenboek van den hertog Jan van Berry, wel eens toegeschreven aan Jacob Coene (2).

Voor het overige komt de Geboorte op twee wijzen voor in de middeleeuwsche beeldende kunst.

Eerst op de oud-middeleeuwsche wijze : Maria rust te bed en het Kind ligt boven of naast haar in een ruif of op een soort van altaar. Dat had een symbolische en dogmatische beteekenis. Beeldhouwers als Nicolò d'Apulia (3), Giovanni Pisano (4), en Andrea Pisano (5), die zoo dicht tegen het brandpunt van de franciscaansche prediking waren, en schilders als Giotto, die de geschiedenis van den H. Franciscus schilderde, en ook hun volgelingen tot het einde van de XIV^de^ eeuw, allen bleven nog hechten aan die byzantijnsche voorstelling. In de Noorderstreken bleef deze voorstelling nog langer in zwang dan in Italië, en hoe levenskrachtig ze was kan blijken uit de gedrukte Armenbijbels (6).

In de andere voorstellingswijze knielt Maria vóór haar Kind neer, dat ten gronde ligt en niet in een krib als in de *Overwegingen*. Het is meer een aanbidding geworden van den God, die zich vernedert en mensch wil worden; het is geen eigenlijke voorstelling van de geboorte meer. Cimabue was veruit de eerste die 't zoo opvatte, in zijn fresco van de bovenkerk te Assisi; na hem

---

(1) Zie de plaat in *Revue de l'Art chrétien*, 1904, blz. 31.

(2) F° 59, Hs. n^r^ 10767, Koninklijke Bibliotheek te Brussel.

(3) Baptisterium, Pisa.

(4) Kathedraal, Siena; Sant' Andrea, Pistoia.

(5) Halfverheven beeldhouwwerk, Baptisterium, Florentië.

(6) Zie o. m. Armenbijbel in 't Museum Meermanno-Westreeneanum te 's Gravenhage, Montre I. J. 2.

schilderde Taddeo Gaddi de Geboorte eveneens zoo (1) en de quattrocentisten doen het hem na. Aan deze zijde van de Alpen verschijnt die nieuwe opvatting, naar mijn beste weten, eerst in een miniatuur uit 1400-1405 in het Getijdenboek van Milanen (2) en de Nederlandsche, Fransche en Duitsche schilders en beeldhouwers hebben, de XV[de] eeuw door, de Geboorte aldus steeds opgevat als een aanbidding. De krib komt er eerst bij op het einde van die eeuw.

Noch de eene noch de andere voorstellingswijze kan rechtstreeks in verband gebracht worden met den tekst der *Overwegingen*. Alleen kan er een overeenkomst gezocht worden in de teederheid van de moeder voor het Kind, die immeraan inniger wordt uitgedrukt in de kunstwerken. Die overeenkomst heeft Henry Thode aangewezen (3). Dat was voorzichtig en dat is gerechtigd.

Wie volstrekt meer wil vinden dan er te vinden is, verwringt de feiten en gegevens. Men gaat dan de dingen beschouwen zooals ze wel best passen in het betoog en niet zooals ze in werkelijkheid zijn. Op die wijze is men er ook toe gekomen aan het verhaal der *Overwegingen* over de Boodschap een invloed toe te schrijven, dien het nooit uitgeoefend heeft.

Het is aan schrandere kunstgeleerden opgevallen dat in de XIV[de] en XV[de] eeuw de kunstenaars de voorstelling van de Boodschap verlevendigden door den engel te laten knielen en Maria eveneens : de knielende Maria zou door de schilders rechtstreeks uit de *Overwegingen* overgenomen zijn (4); den knielenden Gabriël zouden zij er uit overgenomen hebben langs de mysteriespelen om (5).

In het franciscaansche boek is er echter geen spraak van knielen zoolang de engel bezig is met zijn boodschap. De engel verschijnt plotseling in de kamer van Maria, hij knielt niet als hij binnen komt, hij staat recht en buigt — « stans inclinatus » — terwijl hij zijn boodschap vermondt, en Maria staat eveneens recht in een bedeesde en nederige houding — « Domina stat timorate ac humiliter ». (Cap. IV).

(1) In de Academie te Florentië.

(2) F° 4 v°, plaat VI in de uitgave van Prof. G. Hulin de Loo.

(3) A. w. blz. 462-467.

(4) A. w., blz. 461-462.

(5) Émile Mâle, a. w., blz. 18 en 24-25.

De *Overwegingen* leeren dus aan de schilders en beeldhouwers dat de beste opvatting die is van de kunsttraditie, waarvan beeldende kunstenaars zich zoo moeilijk kunnen ontmaken. Zij zeggen hun dat de engel en Maria moeten rechtstaan, terwijl het gesprek gehouden wordt. En toch laten de kunstenaars ze knielen (1).

Is er dan volstrekt geen spraak van knielen in het verhaal der *Overwegingen?* Zeker. Maria knielt als de menschwordiging van Christus geschiedt, nadat zij de hooge opdracht aanvaard heeft. En de engel buigt de knie eer hij vertrekt. Doch in hun Boodschappen hebben de kunstenaars noch het oogenblik van de menschwording van Christus, noch het afscheid van den engel willen weergeven. Gemeenlijk zegt de voorstelling dat duidelijk genoeg en meermalen laten de artisten het merken door het sprekend gebaar van den engel of door de bijvoeging van de woorden der boodschap : *Ave Maria* naast den mond van den engel.

De verhalen over de Geboorte van Christus en over de Boodschap hebben in de *Overwegingen* een uitzonderlijke lengte en aanschouwelijkheid. Toch zien wij dat ze niet ingewerkt hebben op de kunstenaars.

Kan men dan onderstellen dat er invloed zou uitgegaan zijn van verhalen, waarin slechts twee, drie, vier plastische trekken voorkomen, te midden allerlei beschouwingen ? Ik wil ruim zijn, en aannemen dat misschien enkele trekken des te sterker de verbeelding zouden getroffen hebben daar ze plotseling met bliksemende helderheid verschenen. Laten wij in dit opzicht de verhalen onderzoeken, die het best van dit standpunt uit kunnen beschouwd worden : die over de Opdracht en die over de Aanbidding door de Koningen.

In het verhaal over de Opdracht staan drie trekken, die beeld kunnen slaan. Simeon knielt en aanbidt het Kind en het Kind wil naar den grijsaard. Nadat Simeon het Kind verheven heeft, reikt het de armen uit naar Maria en « keert tot haar weer ». Daarop gaat men processiegewijze naar het altaar, waar Maria, geknield, het Kind opdraagt.

---

(1) In de oudste voorstellingen van de vroeg-renaissance knielt eerst de engel alleen, in de latere ook dikwijls de H. Maagd.

Slechts één van deze drie uitzichten heb ik kunnen weervinden in de kunst, het tweede. Het Kind keert zich van Simeon weg, die het in de handen draagt, en steekt de armen uit naar zijn moeder, op een paneeltje, toegeschreven aan Giotto, in de verzameling Gardner te Boston (1). Dat blijft een eenige uitzondering. Gemeenlijk laat men het Kind door Maria overreiken aan Simeon, wat in de *Overwegingen* maar terloops gezegd wordt : « porrexit eum Simeoni » of men laat Simeon het Kind verheffen, wat niet duidelijker en niet uitvoeriger wordt verhaald : « Ille autem gaudenter et reverenter in ulnis suis eum recipiens, surrexit benedicens Deum, et dixit : Nunc dimitis servum tuum, Domine, etc. » (Cap. XI).

Iets dergelijks geldt voor de Aanbidding door de Koningen. In het hoofdstuk over de *Epiphania* (Cap. IX) is bijna alles overweging, en het gaat bepaaldelijk over wat wij tot eigen verbetering te leeren hebben van de daden van de Koningen, van Maria en Jesus. Over de eigenlijke aanbidding vernemen wij uiterst weinig. Slechts een viertal trekken, die in de beeldende kunst konden overgenomen worden: de Koningen knielen vóór het Kind; zij kussen den voet van het Kind; zij bieden hun offergaven aan, nadat zij een tapijt hebben uitgespreid vóór de voeten van Jesus; zij komen met een talrijk gevolg.

Wat vindt men daarvan weer bij de beeldhouwers en schilders? Al vóór dat de *Overwegingen* geschreven waren, lieten zij den oudsten koning knielen. Het kussen van Jesus' voet kwam wat later in zwang. Nicolò d'Apulia wendde het, bij mijn weten, de eerste aan, in zijn beeldhouwwerk op den kansel der hoofdkerk te Siena. Na hem deed het Giovanni Pisano in zijn reeds vermeld beeldhouwwerk te Pisa en te Pistoia. Naderhand nam Giotto het over in zijn fresco's van de Arenakapel te Padua en van de onderkerk te Assise. Later is die bijzonderheid door honderden kunstenaars aangewend geworden. Ik laat nu nog daar het feit dat Nicolò d'Apulia zijn werk vervaardigde vóór de *Overwegingen* verspreid waren, misschien wel vóór ze bestonden, en wijs alleen hierop : het bekend gebaar van het knielen en het kussen van den voet gold in de middeleeuwen als een gewoon bewijs van hulde en dienstbaarheid. Het kan dus best dat de

(1) A. VENTURI, a. w., blz. 413.

kunstenaars dit gebaar eigenmachtig invoerden. Dit lijkt nu des te waarschijnlijker, daar ze een andere bijzonderheid, die ze alleen uit de *Overwegingen* kennen konden en die heel wat meer teekenend was, er toch niet uit overgenomen hebben; namelijk het openspreiden van een doek of tapijt vóór Jesus' voeten: « ponentes aliquem pannum vel tapetum ante pedes Domini Jesu... » (Cap. IX).

Er blijft dan alleen nog over het groote gevolg, dat beeldhouwers en schilders achter de drie Koningen opstellen. Dit komt betrekkelijk laat voor. In een tafereel van de Aanbidding door de Koningen uit de school van Cimabue volgen slechts twee dienaars (1). Giotto laat de Koningen vergezeld gaan door een dienaar en twee kameelen in zijn fresco van de Arenakapel te Padua; in zijn fresco in de onderkerk te Assisi zijn er vier dienaars en twee kameelen. De beeldhouwer Giovanni Pisano laat het gevolg bestaan uit twee paarden, twee kameelen en drie dienaars, op den kansel van den dom te Pisa. Zoo'n gevolg is niet van aard om ons terug te doen denken aan het talrijke gevolg en den luidruchtigen stoet, waarvan gesproken wordt in de *Overwegingen*: « Venerunt ergo isti tres reges cum multitudine magna et honorabili comitiva... Domina sentit strepitum et tumultum... » (Cap. IX).

Latere kunstenaars zullen eerst den rijken, rumoerigen stoet voorstellen: Lorenzo Monaco, Filippo Lippi (2), Fra Angelico (3), vooral Gentile da Fabriano (4), Vittore Pisanello, Antonio Vivarini (5), Benozzo Gozzoli (6).

In 't Noorden deden het in denzelfden tijd Pol van Limburg en zijn broeders (7), die daarin, met meer gematigdheid, nagevolgd werden door tal van XV[de] eeuwsche Nederlandsche meesters.

Wie zal 't wagen deze voorstellingen te doen opgaan tot de *Overwegingen* als tot hun oorsprong? Men kon evengoed zeggen

(1) Zie plaat in *Burlington Magazine*, 1903, II. blz. 119.

(2) Beide in de Uffizi, Florentië.

(3) Uffizi, Florentië; San Marco, Florentië.

(4) Academie, Florentië.

(5) Museum, Berlijn.

(6) Vroeger in Palazzo Medici, nu in Palazzo Riccardi, Florentië.

(7) « Très riches Heures » Chantilly.

dat ze rechtstreeks overgenomen zijn uit de *Historia scolastica* van Petrus Comestor (Cap. VII & VIII), die ook meedeelt dat de drie Wijzen van de grenzen van Perzië en Chaldee kwamen en op dromedarissen reden naar Tarsus. Men kon daarenboven vragen waarom het groote gevolg in de kunst achterwege bleef, als 't al zoolang gekend was uit de *Overwegingen*. En men zou dan moeten vergeten dat die voorstellingen in hun prachtvertoon en hun schikking zooveel weg hebben van de echte, werkelijke koningenstoeten, zooals ze optrokken met paarden, krijgslieden, muzikanten en zeldzame dieren, op 6 Juni 1336 te Milanen, in 1417 te Parma, later te Padua, Arrezo, Florentië, in 1392 in Gelderen (1), en na 1400 in talrijke steden der Nederlanden (2).

Er is eveneens een vergelijking in te stellen tusschen de Kruisiging zooals ze voorgesteld wordt in de *Overwegingen* en zooals enkele Italiaansche meesters ze weergeven. Daarmee staat dan ook in verband de afneming van het kruis zooals die door den franciscaan meegedeeld wordt en in de beeldende kunst verschijnt.

De schrijver van de *Overwegingen* geeft een eigenaardige voorstelling van de bevestiging van Jesus op het kruis. Men plaatst twee ladders tegen het kruis aan, een tegen elken arm. Op die ladders stijgen beulen met nagels en hamers. Vooraan staat een kortere ladder, die reikt tot de plaats waar de voeten gevestigd worden. Jesus beklimt ze. Als Hij bovenaan gekomen is, keert Hij zich met den rug naar het kruis en levert zijn armen over aan de beulen. Dit wordt tot in de bijzonderheden uitvoerig behandeld, maar de schrijver voegt er nog bij dat sommigen ook onderstellen dat Jesus aan het kruis gevestigd werd, terwijl het neerlag op den grond. (Cap. LXXVIII).

De heer Louis Gillet haalt deze bladzijde uit de *Overwegingen* aan en vervolgt dan :

« Il n'y a pas une de ces phrases qu'on ne puisse illustrer par une fresque ou un tableau de Giotto ou de Gaddi, d'Orcagna ou d'Angelico; c'est de là que dérivent toutes les *Mises en croix*,

---

(1) Zie W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*. Halle, 1911, I, blz. 308-309, blz. 344 ; II, blz. 181.

(2) Zie mijn *Schilderkunst en Tooneelvertooningen op het einde van de Middeleeuwen*. Gent, 1912, blz. 120.

Érections de la croix, dans toutes les écoles, de Florence à Cologne et de Séville à Anvers (1) ».

Als bewijsvoering bij deze krachtige bevestiging verwijst de heer Louis Gillet naar vijf werken, die min of meer opgevat zijn naar den trant der *Overwegingen* (2). Nog een ander Italiaansch werk zou er kunnen bijgevoegd worden (3).

Daarmee zal de lijst van Kruisigingen naar den trant van de *Overwegingen* nagenoeg volledig wezen. En men zal toegeven dat ook hier de invloed van dat boek niet belangrijk was. Te meer daar de *Hortus Deliciarum* ook een dergelijke voorstelling geeft (4), en die werd lang vóór de *Overwegingen* geschreven en geschilderd. In de overige Kruisigingen uit Italie en uit de streken benoorden de Alpen wordt de Heiland aan het kruis gevestigd, terwijl Hij ten gronde ligt.

Maar, zal men zeggen, ook het nagelen van Jesus op het neerliggend kruis wordt medegedeeld in de *Overwegingen*. De heer Louis Gillet wijst er op en de heer Émile Mâle laat zelfs vermoeden dat de *Overwegingen* dit opgeven als de beste wijze waarop men zich de kruisiging kan voorstellen (5). Laten wij goed toezien. De schrijver van het godsvruchtboek geeft als zijn opvatting het vestigen van Jesus op het rechtstaande kruis en beschrijft die voorstelling zeer uitvoerig. Dan voegt hij er nog bij, haast als kantteekening, dat sommigen ook meenen dat Jesus op het kruis genageld werd, wanneer het nog ten gronde lag : « Sunt tamen quidam qui credunt quod... ». (Cap. LXXVIII). Het wil me schijnen dat de invloed der *Overwegingen* niet zóó krachtig moet geweest zijn, wanneer bijna al de kunstenaars en bestellers van kunstwerken niet de opvatting aannemen, die de schrijver geeft als de zijne en die hij uitvoerig uiteenzet, maar wel een voorstelling, die hij maar terloops meent te moeten meedeelen.

---

(1) L. Gillet, a. w., blz. 122.

(2) Naar mozaïekwerk uit de school van Cavallini (einde XIII[e] eeuw), naar een fresco in de kerk der Donna Regina te Napels, naar een polyptiek in de Academie te Venetië (Venturi, a. w., V, blz 168), naar een drieluik in de verzameling Street te Londen (Reinach, *Répertoire*, I, blz. 14), ten slotte naar een fresco van Fra Angelico in een cel van het S.-Marco-klooster te Florentië.

(3) Een tafereel uit de school van Cimabue in het Museum te Berlijn.

(4) *Gazette archéologique*, 1884, pl. IX.

(5) A. w. blz. 19 en 29.

Zij hadden trouwens de laatste opvatting niet aan te nemen van den schrijver der *Overwegingen* : ze kenden die uit de overlevering. Het schildersboek van den Athos-berg geeft de kruisiging zóó op (1). Ook de H. Bernardus spreekt in dien zin (2) en eveneens de Pseudo-Anselmus in zijn *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* (3). In het *Speculum humanae Salvationis* verscheen een teekening, waarin Jesus gevestigd wordt op het neerliggend kruis.

Nog omzichtiger moet men zijn waar het gaat over de Kruisafneming.

De beschrijving ervan in de *Overwegingen* is verzorgd tot in de minste bijzonderheden. Joseph van Arimathea en Nicodemus bestijgen elk een ladder, tegen het kruis geplaatst. Ze trekken de nagels, die de handen vasthechten, uit. Dan daalt Nicodemus om eveneens den nagel uit de voeten te trekken. Intusschen ondersteunt Joseph het bovenlijf van Jesus, en Maria vat de neerhangende hand van haar Zoon en brengt ze aan het gelaat. Als Nicodemus den nagel uit de voeten getrokken heeft, daalt Joseph met den zoeten last van de ladder en allen vatten het lijk en leggen het ter aarde.

De Kruisafneming zooals wij die vinden bij de Italiaansche vroegmeesters is haast een nauwkeurige plastische omzetting van dit verhaal. Het bovendeel van Jesus' lijk is losgemaakt, Joseph staat op een ladder en houdt het lijk omvat, terwijl Nicodemus beneden den nagel uittrekt, waarmee de voeten vastgeklonken zijn (4).

Benoorden de Alpen komt, bij mijn bescheiden weten, slechts

---

(1) Didron & Durand, *Iconographie chrétienne. Traduction du manuscrit byzantin du Mont Athos*. Paris, 1845, blz. 194-195.

(2) Migne, a. w. T. 182, col. 1135 Litt. B, T. 183, col. 315 Litt. B et D.

(3) Ibid. T. 159, Col. 282-283.

(4) Naar dien trant, hoewel niet steeds naar de letter van de *Overwegingen*, werd de Kruisafneming voorgesteld door de oude Italianen : reeds in 1233 door Nicolò d'Apulia in het portaal van S. Martino te Pisa en verder in beeldhouwwerk van de hoofdkerk te Pistoia en van S. Martino te Lucca, op een XIII[e] eeuwsch paneeltje in de Academie te Florentië (A. Venturi, a. w., V, blz. 103) en een ander uit dezelfde eeuw in het Museum te Perugia (ibid. blz. 106), op een altaarblad van Duccio te Siena, in een fresco van Nicolò da Pietro in het Kapittelhuis van den H. Franciscus te Pisa, in een fresco van Duccio of van Lorenzetti in de onderkerk te Assisi (Venturi, a. w., V, blz. 680) en in een fresco vóór een paar jaren ontdekt in het klooster van S.-Girolamo te Fiesole (*Burlington Magazine*, XV, blz. 184).

tweemaal deze voorstelling voor : in de *Très riches Heures* van Chantilly, verlucht door de gebroeders van Limburg omstreeks 1400 en in het Getijdenboek van Étienne Chevalier, verlucht door Jehan Fouquet.

Het is al opvallend dat zulk een aanschouwelijke voorstelling als deze Kruisafneming in de Noorderlijke streken zonder merkbaren invloed gebleven is gedurende de XV[e] eeuw, juist als de *Overwegingen* er in de volkstaal verspreid geraakten.

Er is meer. Men vindt de Kruisafneming, zooals ze beschreven wordt door de *Overwegingen,* in tal van kunstwerken — op kansels, op ivoorplaten, op glasramen, in miniaturen — die dagteekenen van vóór den tijd waarin de *Overwegingen* opgesteld werden (1). Waar kwam zulke Kruisafneming in die oudere werken vandaan ? Men moet het niet verre zoeken : uit het Schildersboek van den Athos-berg, dat reeds het wetboek was van de schilders gedurende de hooge middeleeuwen. Het geeft de behandeling van het onderwerp als volgt op : « Het Kruis in den grond gevestigd. Ladder. Joseph stijgt boven op de ladder en houdt Christus om het middel van zijn lichaam vast. Beneden staat de H. Maagd. Zij ontvangt het lichaam in hare armen en kust het gelaat. Achter haar staan vrouwen, die reukwerk dragen. Maria Magdalena vat de linkerhand van Christus en kust ze. Achter Joseph staat St-Jan en hij kust de hand van Christus. Nicodemus bukt zich voorover en trekt de nagels uit de voeten van Christus bij middel van een nijptang. Bij hem staat een korfje (2). » Wie aandachtig wil toezien zal in de Kruisafnemingen der vroeg-renaissance meer gelijkenis vinden met deze voorstelling dan met die uit de *Overwegingen.*

Uit deze bevinding kan blijken dat men niet te licht mag besluiten. Een geval als dit stelt mij op de hoede zelfs waar ik geneigd ben aan den invloed van de *Overwegingen* te gelooven.

---

(1) Zie daarover ROHAULT DE FLEURY, *La Ste Vierge. Études iconographiques et archéologiques.* Tours, 1878, I, blz. 221. Deze schrijver wijst o. m. op Oostersche handschriften van werken van Gregorius van Nazianze, op ivoorplaten uit de XI[e] eeuw te Ravenna en te Milanen, op een evangeliarium uit de XI[e] eeuw te Monza, op beeldhouwwerk op een ambon te S. Leonardo-in-Arcetri en op een paneel van de poorten van Verona uit de XII[e] eeuw. — In het hs. n[r] 9222 der Koninklijke Bibliotheek te Brussel, uit de XII[e] eeuw, komt eveneens een daarop gelijkende Kruisafneming voor.

(2) DIDRON & DURAND, a. w., 195-196.

Er zijn een paar voorstellingen, waarvan men, tot verder bescheid, geen anderen oorsprong kan aanwijzen dan de *Overwegingen*, tenzij men ze zou beschouwen als loutere scheppingen van de phantasie van een durvend kunstenaar.

Van dien aard is de Pietà zooals wij die bij de Italianen der vroegrenaissance vinden. Het lijk van Jesus is uitgestrekt en rust met de voeten op de knieën van Magdalena en met het bovenlijf en het hoofd op de knieën van Maria. De Beweening is aldus weergegeven, met slechts geringe varianten, op een triptiek uit het einde der XIV[e] eeuw in het Museum te Perugia (1), in een fresco van Giotto in de Arenakapel te Padua en in een andere, waarschijnlijk van zijn hand, in de bovenkerk te Assisi (2), op een paneel van Ambrogio Lorenzetti in de Academie te Siena, op een tafereeltje, aan denzelfden schilder toegeschreven, in de verzameling Benson te Londen, op een paneeltje van Cecco di Pietro in de verzameling Jarves, Yale University. Ook van Fra Angelico zijn nog zulke Pietà's bekend in de Academie en in S. Marco te Florentië, en men vond nog een dergelijke op een onlangs ontdekte fresco in de Gerusalemme-kapel in 't klooster S. Girolamo te Fiesole (3).

Deze Beweeningen kunnen gelden als plastische vertalingen van den tekst der *Overwegingen* :

« Domina suscepit caput cum scapulis in gremio suo : Magdalena vero pedes apud quos tantam gratiam olim invenerat. Alii circumstant, omnes faciunt planctum magnum super eum... » (Cap. LXXXI).

Ook de heer Émile Mâle heeft gewezen op een overeenkomst tusschen de *Overwegingen* en de kunst in de voorstelling van de Pietà. Doch op een overeenkomst die niet bestaan kan. Hij zegt :

« Dans le cycle de la Passion, la scène la plus célèbre que l'art doive aux *Méditations* est celle qui suit immédiatement la descente de croix. La Vierge vient de recevoir sur ses genoux le corps de son Fils et elle le contemple en silence. Derrière sa tête, la croix se dresse toute noire sur le ciel du couchant. Il est impossible d'imaginer des lignes plus tragiques (4) ».

---

(1) Van Giunto ? Zie A. Venturi, *Storia dell' Arte Italiano*. Milano, 1906, V, blzz. 102, 107.

(2) Zie Venturi, a. w. blz. 179-180.

(3) Over deze laatste, zie *Burlington Magazine*, 1909, blz. 181.

(4) A. w. blz. 30.

Elders zegt hij nog :

« Après la descente de croix, la Vierge, assise au pied du gibet encore debout, serre contre la poitrine le corps inanimé de son Fils : touchante attitude, imaginée, comme on l'a vu, par l'auteur des *Méditations* (1) ».

Deze beschrijving naar de *Overwegingen* is ietwat phantastisch. In het boek staat duidelijk dat Maria niet geheel het lichaam van Jesus op haar schoot droeg, maar dat het hoofd en de schouders van haar Zoon op haar knieën rustten en dat Magdalena de voeten droeg : het verstijfde lijk rustte dus met de twee uiteinden op Maria's en Magdalena's schoot.

De heer Émile Mâle heeft dus verkeerdelijk een verband willen vaststellen tusschen de *Overwegingen* en de voorstellingen van de Pietà's, die hij zag in de middeleeuwsche kunst benoorden de Alpen. Daar week men teenemaal van de voorstellingswijze van de *Overwegingen* af : Jesus zit er op den schoot van Maria en de voeten hangen omlaag; ofwel, het lijk ligt ten gronde en Maria heft het hoofd en de schouders op; ofwel Maria knielt bij het lijk, terwijl het bovenlijf opgeheven wordt door Johannes of Joseph van Arimathea.

In een Pietà in een Getijdenboek van den hertog Jan van Berry van omtrent 1400 (2) is een eigenaardige bijzonderheid gevonden, die in verband te brengen is met het verhaal der *Overwegingen*. Maria draagt er op haar schoot een lijk met kalen schedel : de heer Émile Mâle, die er het eerst op gewezen heeft, noemt het « un cadavre hideux, une sorte de momie sans barbe et presque sans cheveux ». Dat is eenigszins overdreven : leelijk is het lijk niet en een baard kan men er wel aan merken. Maar een kaal hoofd heeft het en een van de omstaanders wijst er op, als wou de kunstenaar er onze aandacht op vestigen. De heer Émile Mâle verwijst hierbij naar het kapitel LXIX der *Overwegingen* : dat hoofdstuk handelt over de samenzwering der Joden tegen Jesus; ik vond de bedoelde beschrijving in het hoofdstuk LXXXII. Daarin wordt verhaald hoe Maria de wonde van haar Zoon beschouwt: zij ziet de gaten, waarin de doornen gezeten hebben,

---

(1) A. w. blz. 19.

(2) Bibl. nat. Parijs, ms. lat. 919, f° 74 ; Mâle, a. w., blz. 31.

zij ziet hoe zijn baard geplukt werd, zij aanschouwt zijn gelaat, onteerd door speeksel en bloed, en zijn onthaard hoofd (tonsum) en zij kan niet ophouden te weenen en te aanschouwen.

Wie zou, zonder verder bescheid, durven loochenen dat dit uitzicht aan Jesus gegeven werd onder den invloed van de *Overwegingen?*

Nog een paar bijzonderheden moeten hier aangehaald worden.

De heer Émile Mâle heeft de aandacht gevestigd op de zuil, die in enkele Geboorte-voorstellingen van XV^de^ eeuwsche Nederlandsche meesters voorkomt. Men ziet ze in de Geboorte door Rogier van der Weyden, die nu in het museum te Berlijn hangt en gemeenlijk het Bladelin-altaarstuk genoemd wordt : een zware zuil ondersteunt een hoek van het betrekkelijk lichte dak van 't stalletje. Een nog zwaardere kolom, met gothisch kapiteel, merkt men in Hugo van der Goes' Geboorte — tevens Aanbidding door de herders — nu in de Uffizi te Florentië. Die kolom verschijnt weer in de Geboorte door Hans Memlinc in het St. Janshospitaal te Brugge en de copieën ervan in het Prado te Madrid en in de verzameling Clemens te Parijs. Men merkt ze ook bij Duitsche meesters; aldus bij Frederik Herlin in de Geboorte, te Nordlingen.

Nu meent de heer Émile Mâle dat die kolom gebruikt werd op het middeleeuwsch Nederlandsch tooneel. Dat is zijn stelsel : het vele dat naar zijn oordeel uit de *Overwegingen* in de kunst geraakte kwam er langs de vertooningen om (1). Van de tusschenkomst van het tooneel is me niets gebleken. In de *Overwegingen* wordt duidelijk gesproken van een kolom waartegen Maria rustte vóór Jesus ter wereld kwam. En die kolom vinden we weer in XV^de^-eeuwsche Nederlandsche Levens van Jesus. Ze geraakte zoo in het volksgeloof en de beeldende kunst.

In de voorstelling van de Geboorte van Johannes kan men nog den invloed der *Overwegingen* bespeuren. Ik vond er melding van gemaakt in een lezing over dit ontwerp gehouden door Juffrouw Dr. C. C. van de Graft in de Sectie-vergadering van het Provinciaal Utrechtsch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen op 6 Juni 1911, lezing waarvan zij mij welwillend den

---

(1) ÉMILE MÂLE, a. w., blz. 26.

beknopten inhoud bezorgde. In de *Overwegingen* wordt verhaald dat de H. Maagd bij haar bezoek bij Elisabeth een tijd lang in haar huis verblijft en dat zij de geboorte van Johannes bijwoont. In den Latijnschen tekst luidt dit als volgt : « Adveniente ergo tempore suo, peperit Elisabeth filium, quem Domina levavit a terra, et diligenter optavit ut expediens erat ». (Cap. V). Welnu, dit tooneeltje vindt men weer op het Johannes-altaarstuk van Rogier van der Weyden in het museum te Berlijn. Op het tafereeltje van Johannes' geboorte staat Maria op het voorplan en draagt den pasgeborene in de armen. Zij is licht herkenbaar aan den lichtkrans om haar hoofd. Op het achterplan wordt Elisabeth verzorgd door een dienstmaagd.

Er zijn mij geen andere gevallen bekend geraakt, waarin men de inwerking van den tekst der *Overwegingen* op de kunst nauwkeurig kan bespeuren.

*
* *

Dat de tekst der *Overwegingen* zoo'n geringen invloed had op de beeldhouw- en schilderkunst moet ons niet verwonderen. Wij hebben nu in overzicht genomen de meest aanschouwelijke voorstellingen, die er in voorkomen, en we hebben kunnen vaststellen dat zelfs daarin nog niet steeds de suggestieve kracht te voelen is, die men gemeenlijk de *Overwegingen* toeschrijft. Het mededeelen van bijzonderheden schept nog geen aanschouwelijken stijl, die prent slaat in de verbeelding.

In de meest treffende deelen blijft het dan nog bij verhalen, bedenkingen en opwekkingen. Op het gemoed kunnen die krachtig inwerken ; op de verbeelding niet. Ter verduidelijking van wat ik hier zeg schrijf ik een zin af, dien ik niet opzettelijk uitgezocht heb. Het gaat over de ontmoeting van Maria en Jesus op den Kruisweg : « Cum autem mater ejus, Joannes et sociæ, nam et ipsæ summo mane exierunt foras, ut venirent ad eum, occurrerunt ei in obvio, et videntes eum sic vituperabiliter et sic enormiter a tanta multitudine duci, quanto repleti sunt dolore dici non posset. In isto autem mutuo conspectu, fuit dolor vehementissimus utriusque. » (Cap. LXXVI). « De droefheid is niet te beschrijven, de droefheid van Jesus en Maria is allerhevigst ». Meer niet. Algemeene en afgetrokkene woorden. Geen uitwendige voorstelling van droefheid.

Men wordt het gewaar het heele boek door. Het voornaam-

ste doel van den schrijver is het hart te treffen. Daarin is hij door en door franciscaan. Hij wil genegenheid verwekken voor het Kind Jesus, eerbied voor den predikenden Jesus, medelijden voor den lijdenden Jesus, ontzag voor den triomfeerenden Jesus.

En langs die zijde is nu, naar mijn bescheiden meening, de invloed van de *Overwegingen* op de beeldende kunst te zoeken en te vinden. De *Overwegingen*, te zamen met de volkspredicatie, die in denzelfden trant was, hebben het krachtigst meegeholpen om den geest van Franciscus te verspreiden. De franciscaansche geest had als voornaamste eigenschappen : de geloofsgevoeligheid en de aanschouwelijkheid in het voorstellen van de geloofswaarheden.

Fransciscus was gekomen in een tijd, waarin reeds in het christendom het menschelijk gevoel heengebroken was door de dorre korst van het abstracte en het dogmatische. Bij poozen barstten springvloeden van tranen onder de massa uit. Men moet lezen over die duizenden en duizenden, die in optocht trokken door de Italiaansche steden en zich langs de straat ten bloede geeselden, terwijl zij boetzangen uitgalmden : dan eerst begrijpt men iets van de « stultitia crucis », de drift om te lijden met Christus, die de massa had aangegrepen. Die massa raakte dadelijk onder het bedwang van den gevoelsmensch Franciscus, die ze opstuwde naar een idealer leven dan dat van de verstarde universiteitsgeleerden en van de zelfzuchtige gemeentenaren en die aan de gevoelsstrooming een vaste richting en dieptegang gaf.

Franciscus was niet alleen een begenadigd lyrisch dichter in zijn zangen en in zijn leven, maar ook een dichter met buitengewoon aanschouwelijken en dramatischen aanleg. Hoe hij zich ook geheel onthechtte van het wereldsche en het stoffelijke, zijn zinnelijken aard geraakte hij nooit kwijt. Uit liefde tot God kwam hij weer naar het geschapene en kreeg hij de natuur lief : hij zong van broeder Zon en predikte aan de visschen. Er was meer. Zijn zieleleven werd veraanschouwelijkt in zinnelijken vorm. Hij zàg zijn gedachten. Hij beleefde zijn verbeeldingen. Preekte hij niet de nederigheid door een gebarenspel, als hij voor alle sermoen assche strooide rondom zich en neerknielde en nog assche over zijn hoofd stortte? Plaatste hij niet op Kerstdag 1224 een kribbe in een grot nabij Greccio en leidde hij er niet heen op een ezel een meisje, die Maria moest voorstellen? Herleefde hij niet het evangelie en was 't hem niet of hij met Christus

en Maria op aarde verkeerde? Alle voorvallen uit de gewijde geschiedenis gebeurden aanschouwelijk vóór zijn oogen. En zoo was 't ook met zijn volgelingen. Men had in die tijden een wonderlijk vermogen om het zieleleven te verruimen. Ook de droom der verbeelding was het leven. Uit liefde tot den Zaligmaker spande men zijn verbeeldingskracht in tot men, in een soort van hallucinatie, de gebeurtenissen uit Jesus' leven zàg, en wat men zóó droomde was evengoed werkelijkheid als hetgeen men waarnam met de uiterlijke zintuigen.

Dit was de nieuwe geest die, van Franciscus uit, de christelijke wereld doordrong in de XIII[de], XIV[de] en XV[de] eeuw. Hij werkte steeds ruimer en dieper.

De *Overwegingen over het leven van Christus* hielpen krachtig mee om dien geest te verspreiden en hem te laten dóórdringen in het gemoed en de verbeelding van de massa en dus ook van de schilders. En op die algemeene wijze, die niet nauwkeurig af te bakenen en te bepalen is, hebben zij de beeldende kunst beïnvloed : zij verruimden en verdiepten het pathetisch bestanddeel in de kunst en zij brachten de kunstenaars er toe de gewijde gebeurtenissen aanschouwelijker voor te stellen.

Dit laatste konden zij doen door de geestesrichting die zij gaven, en niet zoozeer doordat hun tekst rechtstreeks in beeld gebracht werd door de artisten. Eerst wanneer de *Overwegingen* méér waren dan boeken, waaruit de predikanten de stof haalden die zij dan verlevendigden, eerst wanneer zij in de volkstaal verspreid werden, kregen zij een uitbreiding, die algauw een hoogen graad van suggestieve aanschouwelijkheid bereikte. Doch dat gebeurt vrij laat ; in de Nederlanden niet vóór de XV[e] eeuw.

Het is dan verkeerd aan de eigenlijke verhalen in den oorspronkelijken tekst der *Meditationes vitae Christi* den grooten invloed toe te kennen, die men er aan verleend heeft. Ik meen hier bewezen te hebben dat men nieuwe kunstvoorstellingen kon halen waar ook de schrijver der *Overwegingen* vele van zijn voorstellingen haalde, dat gemeenlijk de stijl van de *Overwegingen* niet suggestief genoeg is om nieuwe voorstellingen op te dringen, dat verscheidene uitvoerig verhaalde tafereelen niet in de kunst geraakten, en dat de gevallen, waarin het verhaal der *Overwegingen* op de kunst kan ingewerkt hebben zeer gering zijn.

Les miniaturistes franco-flamands des XIVe et XVe siècles

par le Comte Paul Durrieu
Membre de l'Institut de France.

Mesdames, Messieurs,

Je suis profondément sensible à l'honneur que m'ont fait les amis qui j'ai en Belgique, et particulièrement dans cette fière ville de Gand, en m'appelant à prendre aujourd'hui la parole devant vous. En commençant ce qui sera, si vous le voulez bien, non pas un discours solennel, mais plutôt une causerie familière dans laquelle je m'efforcerai de ne pas abuser de la patience que vous consentirez à me témoigner, un nom doit me venir immédiatement à l'esprit; ce nom, c'est celui de la cité où je reçois une si cordiale hospitalité et qui nous réunit en ce moment. Je débuterai donc par évoquer un épisode se rattachant à l'histoire des arts et où intervient le souvenir du pays de Gand.

C'était il y a près de six cents ans, en 1328. Une princesse, grande protectrice des arts, qui possédait le comté d'Artois dont les destinées politiques devaient plus tard se confondre pendant tant d'années avec celles de la Flandre, la comtesse Mahaut, se trouvant à Paris où elle possédait l'hôtel d'Artois, acheta ou fit acheter des tableaux à un peintre habitant la capitale de la France. A cette époque, suivant une coutume qui s'est prolongée bien longtemps, puisqu'elle était encore en pleine faveur au XVIe siècle, les artistes étaient assez généralement désignés, dans l'habitude de la vie, par leur prénom, suivi d'une indication du lieu dont ils étaient originaires. Or, le peintre demeurant à Paris, à qui s'adressa la comtesse Mahaut, était appelé Jean de Gand. On peut donc en conclure que c'était un Gantois transplanté sur les rives de la Seine et y vivant de son art.

Déjà d'autres exemples de cas analogues s'étaient produits antérieurement. En 1320, la même comtesse Mahaut d'Artois avait voulu faire orner de peintures une galerie d'un riche château de la banlieue de Paris, qui était une de ses résidences favorites, le château de Conflans. Il s'agissait d'y représenter, dans une suite

de scènes où l'exactitude historique des détails serait scrupuleusement observée, les exploits guerriers de son père. La comtesse Mahaut confia l'œuvre à un peintre établi à Paris, où il était chef d'atelier, et qui a vécu jusque vers 1338 en accomplissant dans la région parisienne de nombreux travaux. Et ce peintre portait un nom qui n'est pas moins significatif que celui de Jean de Gand; les documents l'appellent Pierre de Bruxelles.

Reculons encore de trois ans dans la série des temps, jusqu'en 1317. A cette date on constate que la reine de France avait un peintre en titre, et que celui-ci était nommé Jean de Locre. Or Locre, ou plus exactement Lokeren en langage du pays, est une localité de la moderne Belgique, à proximité de Gand.

Ainsi, dès la première moitié du XIV[e] siècle il y avait déjà à Paris une colonie d'artistes qui, par leur origine, se rattachaient à ce que nous avons l'habitude, dans l'histoire de l'Art, de désigner sous l'appellation générale de la Flandre et des régions Flamandes.

Plus on descend dans le cours du XIV[e] siècle, plus on voit se multiplier le nombre de ces artistes flamands — et je comprends parmi ceux-ci les artistes originaires des provinces wallones de la Belgique actuelle — qui viennent soit s'implanter, soit tout au moins séjourner quelque temps au cœur de l'Ile de France.

Les uns sont des peintres, comme l'étaient ceux que je viens de citer, comme le furent encore un certain Evrard de Hainaut, travaillant à Paris en 1375 et cet Hennequin de Bruges dont je parlerai dans un moment. Les autres sont des sculpteurs, tels, pour n'en nommer que deux, que ce Jean Pépin, de Huy, et cet Hennequin de Liége, qui furent, l'un et l'autre, des maîtres éminents, ayant créé d'importantes œuvres pour Paris, la basilique royale de St-Denis et des églises d'Orléans et de Rouen.

Ce grand mouvement qui, durant le XIV[e] siècle et les premières années du siècle suivant, amena vers le centre du royaume de France, et surtout vers Paris, entre autres immigrants, quantité d'artistes originaires des pays que la Politique a répartis maintenant entre la Belgique, la France du Nord et la Hollande, est un fait historique indiscutable que de nombreux critiques ont constaté d'après les données irréfragables des documents.

L'attirance exercée par Paris à cette époque est facile à comprendre. Les artistes, pour vivre de leur talent, ont besoin de protecteurs, de clients qui soient suffisamment riches pour leur donner des commandes, sinon même leur assurer des pensions.

Or, quel milieu était alors plus favorable, pour se faire valoir, que le siège de la monarchie française! Là vivaient des souverains qui aimaient et encourageaient les arts. Là on pouvait devenir « peintre du roi », qualification qui apparaît dès 1304, ou « peintre de la reine ». Avec ce titre, on recevait parfois des charges très recherchées, telles que celles d'huissier de salle ou de sergent d'armes du roi. On pouvait surtout s'élever au rang envié de « valet du chambre » du roi, qui faisait de vous un vrai personnage. Là encore on obtenait de la Couronne la jouissance de maisons affectées spécialement à la résidence des peintres en titre et qui, parfois, étaient placées tout proche du palais, comme si les rois et reines voulaient avoir toujours leurs artistes sous la main.

Et autour des successeurs de Saint Louis, c'étaient les princes du Sang, c'étaient les grands seigneurs qui quittaient souvent leurs apanages et leurs seigneuries pour séjourner dans des hôtels qu'ils possédaient à Paris. C'étaient aussi des souverains étrangers, rois de Navarre, rois de Bohème, rois de Majorque ou d'Ecosse, empereurs même venant d'Allemagne en visite à la Cour de France. Parmi ces princes, ces grands seigneurs, il n'y en avait guère qui ne fussent sensibles à l'attrait des belles choses, ou tout au moins à l'orgueil d'en posséder. A Paris encore vivait une bourgeoisie riche, intelligente, dont faisait partie, par exemple, sous le règne de Charles VI, un certain Jean Duchié que nos modernes collectionneurs peuvent reconnaître pour leur prédécesseur, car il avait fait un vrai musée de son hôtel de la rue des Prouvaires.

Ajoutons que l'exercice des arts était favorisé par le libéralisme des dispositions juridiques qui régissaient alors la matière dans la capitale de la France. « Il peut être peintre et sculpteur à Paris qui veut, dit un texte ayant valeur légale, pourvu qu'ils travaille aux us et coutumes du métier et qu'il le sache faire; et peut travailler de toutes manières de peintures bonnes et loyales ». Savoir les règles de son métier et l'exercer avec honnêteté et loyauté, voilà tout ce qu'on demandait à ceux qui maniaient le pinceau de peintre ou le ciseau de sculpteur pour opérer dans la capitale.

Aussi, dès 1323, un écrivain, Jean de Jaudun, constatait qu'on trouvait à Paris « de très subtils faiseurs d'images de toutes sortes, soit en sculpture soit en peinture ». Dans les conditions que je viens de vous indiquer brièvement, quoi de plus

naturel que cet état de choses se soit perpétué et que Paris, en ce qui concerne notamment l'art de la peinture, ait été au XIVe siècle, et à l'aurore du XVe, pour toute la région comprise dans les limites de la Gaule antique, de l'Océan Atlantique à la Mer du Nord et au Rhin, une vraie métropole, le centre qui exerce un attrait irrésistible, dont rêvent les artistes, où les talents vont achever de se former et recevoir leur consécration définitive.

S'il est une région où cet attrait de Paris semble s'être fait sentir plus particulièrement qu'ailleurs, c'est précisément celle qui constitue la Belgique actuelle, en y ajoutant la Flandre française et les provinces du royaume de Hollande. Ce terroir, alors comme plus tard, paraissait avoir reçu de Dieu le glorieux privilège de faire naître les talents. Mais, de ces talents, ceux qui s'élevaient au-dessus de l'ordinaire, quand ils voulaient un théâtre plus brillant, regardaient bien souvent du côté de Paris. Le chemin de la France royale leur était d'ailleurs largement ouvert. En effet, nul ne l'ignore, le comté de Flandre, tout en ayant sa vie très personnelle et en réclamant au besoin de larges libertés, relevait politiquement de la monarchie des Fleurs-de-Lys, de par les droits de suzeraineté, au même titre par exemple que le duché de Bourgogne. La situation était analogue pour le comté d'Artois. Les gens d'Arras, comme ceux de Gand, de Bruges ou d'Ypres, quand ils avaient des procès, pouvaient aller plaider en appel au Parlement de Paris. Ce n'était même pas la suzeraineté, c'était la domination immédiate du roi de France qui s'exerçait dans certaines villes ne faisant pas partie du comté de Flandre, mais situées dans les mêmes parages géographiques. Tournai était gouverné par le roi de France aussi directement que Paris. Il en résultait qu'un peintre né à Bruges ou à Tournai, ou encore à Gand, en venant exercer son art à Paris, au XIVe siècle, ne s'y trouvait pas plus un étranger que s'il était né dans des villes telles qu'Auxerre ou Dijon.

Pour des régions situées plus à l'Est ou plus au Nord, une partie du Hainaut, le Brabant, le pays de Liége, la Hollande, la Gueldre, les liens étaient plus lâches, ou n'existaient pas politiquement ; mais des affinités de goût, des intérêts analogues, ou encore une similitude de langage, comme c'est le cas pour le pays de Liége, se prêtaient à favoriser le mouvement d'immigration des artistes vers la France royale.

Des circonstances historiques, et notamment plusieurs

mariages princiers contribuèrent à accentuer ce mouvement, surtout sous le règne de Charles VI. En 1369, la future héritière de la Flandre, Marguerite de Mâle, épousa un prince du sang de France, fils du roi Jean le Bon, le duc de Bourgogne que les contemporains et la Postérité ont baptisé Philippe le Hardi. C'était la main mise par un prince français, main mise qui se changea à la mort du père de Marguerite de Mâle en souveraineté effective, sur le Comté d'Artois et sur celui de Flandre « le plus noble, riche et grand qui soit en la chrétienté ». Or, Philippe le Hardi resta toujours, avant tout, ce qu'il était de par sa naissance, un fils de France. Autant qu'il le pouvait, il se complaisait à séjourner à Paris, ou dans le banlieue de la capitale, au château de Conflans qui lui était échu avec le Comté d'Artois. Il se montra cependant, lui comte de Flandre en même temps que duc de Bourgogne, bon flamand de cœur dans le choix de ses peintres, sculpteurs et enlumineurs, prenant ceux-ci de préférence dans la partie septentrionale de ses domaines. Mais ces Flamands, pour entrer au service de leur souverain, comte de Flandre, eurent généralement à s'imposer de quitter leur pays, au moins momentanément; c'est, en effet, à Paris ou au château de Conflans qu'ils durent venir trouver leur comte de Flandre pour obtenir de lui un engagement définitif.

Le duc Philippe le Hardi ne fut pas seul à s'attacher à ses demeures parisiennes. Son fils et successeur, Jean sans Peur, eut les mêmes habitudes. Parmi les princes qui, au début du XVe siècle, ont séjourné fréquemment à Paris figurent encore un autre fils et un gendre du duc Philippe le Hardi. Or, le fils, Antoine de Bourgogne, possédait les duchés de Brabant et de Limbourg; le gendre, Guillaume IV de Bavière, était comte de Hainaut et de Hollande. Le frère de ce dernier, le terrible Jean Sans Merci, qui détenait, sans être prêtre, l'évêché de Liége, fréquentait aussi Paris. En un mot, on peut donc dire que, à un certain moment du règne de Charles VI, tous les gouvernants des pays qui ont composé plus tard les Pays-Bas tenaient par leur race, leurs alliances, ou tout au moins leurs goûts, au milieu si brillant de l'Ile de France.

Que de raisons pour les artistes nés dans ces mêmes futurs Pays-Bas de se transporter, eux aussi, vers le centre de la France royale!

La liste des maîtres que l'on peut appeler Franco-Flamands

serait ample à dresser si nous envisagions toutes les différentes branches de l'Art. Pour nous en tenir exclusivement à ceux qui ont exécuté des miniatures de manuscrits, nous rencontrons, dès la première moitié du règne de Charles V, en 1368, un peintre flamand qui fait brillante fortune auprès du roi de France. Ce peintre se nommait Jean de Bondol ou de Bondolf, mais on l'appelait communément à la Cour Jean ou Hennequin de Bruges, ce qui indique de quel pays il était sorti. Au mois de décembre 1368, le roi donnait à ce Jean de Bondol, dit de Bruges, une maison à Saint-Quentin, en considération de ses bons et agréables services au temps passé et de ceux que le souverain attendait encore de lui. Plus tard, il le décora du titre officiel si estimé de valet de chambre. En 1374 et 1378, nous voyons le maître Brugeois toucher du roi de France des gages annuels de 200 livres parisis. Il reçut ensuite une pension à vie de 100 francs d'or. Ces sommes sont énormes relativement aux habitudes de l'époque. Elles prouvent que le roi Charles V ne reculait pas devant de gros sacrifices pour s'attacher un tel maître. Et encore n'y réussisait-il pas toujours au gré de ses désirs; Hennequin de Bruges paraît, en effet, avoir été d'un caractère peu commode et peu scrupuleux, même à l'égard des souverains et des plus grands princes. En 1374, le roi de France, pour le rappeler à l'ordre, dut recourir au parti de lui couper ses gages.

Jean ou Hennequin de Bruges, dont on perd la trace à partir de 1381, n'exécuta pas seulement des peintures proprement dites; il fournit des cartons au duc Louis Ier d'Anjou, frère du roi Charles V, pour une grande tenture de l'*Apocalypse*, tissée sur les métiers d'un atelier de Paris, dont on peut voir en ce moment un morceau à Gand même, dans une des salles de cette exposition de l'Art ancien qui a été si admirablement organisée par les soins éclairés et dévoués de M. Joseph Casier et de son savant collaborateur M. Paul Bergmans. Enfin, ce qui touche directement à notre sujet, nous nous trouvons posséder une importante miniature d'Hennequin de Bruges, en tête d'une *Bible historiale*, conservée à La Haye, au Musée Meermanno-Westreenen. Cette page représente le roi Charles V assis, en costume d'intérieur, un petit béguin de linge sur sa chevelure, recevant l'hommage du volume de la Bible, que lui offre, agenouillé devant lui, un de ses serviteurs, Jean de Vaudetar. La composition est d'une extrême simplicité; les corps des deux personnages sont modelés en



JEAN DE BONDOL dit DE BRUGES.

Le roi Charles V recevant l'hommage d'un manuscrit.

Miniature de la *Bible de Vaudetar,* de La Haye.

grisaille; les deux têtes se présentent dessinées exactement de profil. Elles sont marquées, ce qui mérite l'attention, au sceau d'un naturalisme accentué, mais en somme assez pauvres de style. Cependant ce morceau de peinture dut paraître remarquable en son temps. En effet, en regard de la miniature, est disposée sur la surface de toute une page une inscription latine, pompeusement tracée en grandes lettres d'or, qui après avoir expliqué que cette œuvre fut peinte en 1371 sur l'ordre et en l'honneur du roi de France Charles, ajoute : et Jean de Bruges, peintre du roi susdit, fit cette peinture de sa propre main. « Et Johannes de Brugis, pictor regis predicti, fecit hanc picturam propria sua manu ».

C'est aussi des régions du nord par rapport à Paris, mais du pays du chroniqueur Froissart, de Valenciennes en Hainaut, qu'arriva à la cour de France, sous Charles V, un autre maître dont le nom mérite, et cette fois bien nettement, d'être placé très haut : André ou Andrieu Beauneveu.

Comme plus tard les grands artistes de la Renaissance, André Beauneveu ne se confinait pas dans une seule branche de l'art; il était à la fois sculpteur et peintre, sinon même un peu architecte. Son pays natal et les régions voisines mirent souvent à contribution ses talents multiples. Valenciennes, Ypres, Cambrai se disputèrent son concours. Yolande de Bar, dame de Cassel, et le comte de Flandre, Louis de Mâle, le firent travailler. Mais Beauneveu ne put résister à l'attirance du milieu parisien. En 1364, il était dans l'Ile de France où le roi Charles V lui commandait, pour les tombeaux de l'abbaye de Saint-Denis, plusieurs statues funéraires, dont la sienne propre.

Après Charles V, ce fut un de ses frères, le fameux duc Jean de Berry, le mécène et amateur passionné des arts, qui utilisa l'artiste de Valenciennes. Froissart nous dépeint, en 1390, le duc de Berry passant de longues journées dans son château de Méhun-sur-Yèvre, en Berry, à s'entretenir de projets artistiques avec André Beauneveu, et ayant fait de lui une sorte de surintendant de ses travaux, son « maître des œuvres de taille et de peinture »; et, ajoute Froissart, en parlant du duc de Berry, « il estoit bien adressé, car dessus ce maistre Andrïeu, dont je parle, n'avoit pour lors meilleur, ni le pareil, en nulles terres ».

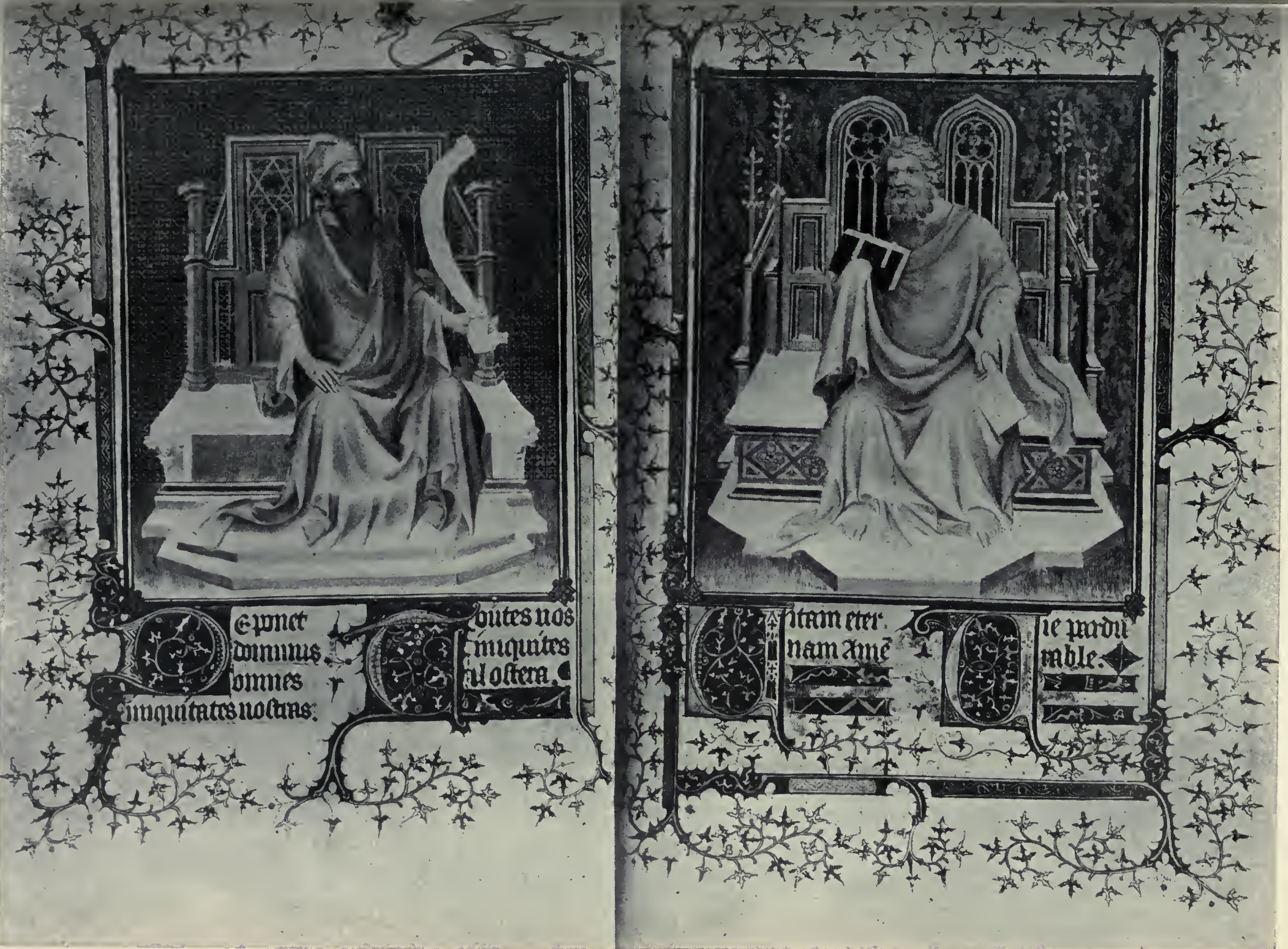
En laissant de côté la part du sculpteur, il nous est parvenu d'André Beauneveu, considéré comme miniaturiste, une œuvre d'importance, formellement authentiquée par des documents

contemporains. C'est une série de vingt-quatre images à pleines pages, placées en tête d'un *psautier latin-français* exécuté pour le duc Jean de Berry (ms. français 13091 de la Bibliothèque nationale de Paris), représentant chacune alternativement, en proportions relativement assez fortes, un Prophète de l'Ancien Testament, puis un Apôtre, et ainsi de suite. Dans ces figures, les vêtements et draperies qui enveloppent les corps sont traités en grisailles; les mains et surtout les pieds pêchent par un dessin incertain et timide; mais les têtes des personnages, aux attitudes et aux expressions sans cesse variées, s'animent d'une extraordinaire intensité de vie. Il en est certaines qui pourraient faire penser à des créations d'artistes du XIX[e] et même du XX[e] siècle ; l'une d'elles, par exemple, (le prophète Malachie) offre une ressemblance très accentuée avec telle tête de paysan dessinée par le français contemporain Alphonse Legros. En les comparant avec le portrait de Charles V de la miniature de Hennequin de Bruges, dans la *Bible historiale* de La Haye, on comprend aisément la raison des éloges décernés par Froissart à Beauneveu.

On avait jadis proposé d'attribuer encore à André Beauneveu deux superbes pages qui se trouvent au début d'un livre d'Heures du duc de Berry conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles et qui représentent le duc Jean de Berry, accompagné de ses saints patrons, priant en face de la Sainte Vierge assise sur un trône et allaitant l'Enfant Jésus. Moi-même j'avais partagé cette opinion, en l'étendant à d'autres miniatures retrouvées dans divers livres de dévotion du duc de Berry conservés à Paris, miniatures que je montrais être très-vraisemblement de la même main que les deux pages magistrales de Bruxelles.

Mais des doutes se sont élevés sur la légitimité du rapprochement que l'on avait voulu faire entre les deux pages de Bruxelles et la série des Prophètes et Apôtres authentiquement peinte par Beauneveu. Mon éminent confrère et ami, le comte Robert de Lasteyrie, dans une étude d'une remarquable perspicacité d'analyse, a revendiqué les pages de Bruxelles, et forcément les autres miniatures qui leur sont liées par la communauté de style, pour un artiste différent du maître de Valenciennes, Jacquemart de Hesdin, lui aussi venu vers le centre de la France des régions du nord et également en faveur auprès du duc Jean de Berry. La dissertation de M. de Lasteyrie est de celles qui s'imposent par la rigueur des raisonnements et pour ma part je me suis rallié pleinement à ses conclusions.

224'



André Beauneveu. — **Prophète et Apôtre** du *Psautier du duc Jean de Berry.*
(Bibl. nat. de Paris, ms. français 13091.)





André Beauneveu. — **Prophète et Apôtre** du *Psautier du duc Jean de Berry.*
(Bibl. nat. de Paris, ms, français 13091)

Jacquemart de Hesdin, déjà dans la maison du duc de Berry en 1384, travailla pour ce prince jusque vers 1409. Il jouissait évidemment parmi ses contemporains d'une réputation particulière qu'attestent certaines mentions des inventaires ducaux. De fait, les œuvres dont on doit lui restituer la paternité, d'après la démonstration du comte Robert de Lasteyrie, justifieraient de très vifs éloges.

Jacquemart ne brille pas toutefois par l'imagination; il lui arrive de répéter identiquement d'un manuscrit à l'autre les mêmes compositions. Ses personnages sont encore assez peu nombreux, trop pressés sur les mêmes plans, et surtout ils se détachent toujours sur des fonds d'ornementation pure. Par là, Jacquemart tient encore aux traditions de la vieille école. Mais chez lui, chaque figure, prise individuellement, est dessinée de façon supérieure et souvent empreinte, soit d'un grand caractère, soit d'un charme pénétrant. Le maître se révèle en outre comme un décorateur de premier ordre. Sur les marges de divers livres d'Heures auxquels il a travaillé pour le duc de Berry, ou même dans les fonds de ses images, coloriés tons sur tons en manière de camaïeux, il a semé tout un monde de figurines variées et d'animaux plus ou moins fantastisques, se jouant au milieu de rinceaux d'ornement d'un goût délicieux, qui comptent parmi les plus jolies créations de ce genre, traitées avec autant d'esprit que de délicatesse de touche.

Dans les personnages de Jacquemart de Hesdin comme dans les têtes des Prophètes de Beauneveu, on sent l'étude de la nature. Mais il restait un grand progrès à accomplir : c'était d'en arriver à se rapprocher de la vérité naturelle non seulement pour les figures, mais aussi pour les cadres dans lesquels on représenterait les figures en action. Il fallait en un mot, si l'on me permet une expression que j'ai employée à ce propos il y a longtemps déjà, « crever la toile de fond » pour lui substituer le paysage vrai, où les plans s'enfonçent vers l'horizon, où l'artiste se préoccupe de faire circuler l'air et la lumière. Cette grande conquête intellectuelle de l'introduction dans la peinture du paysage réel, qui est un des facteurs de la création de notre art moderne, nous en trouvons des exemples remarquables dès le milieu du règne de Charles VI, sur les limites du XIVe et du XVe siècle, dans des miniatures de manuscrits de provenance parisienne. Un artiste surtout s'est montré sous ce rapport un

novateur hardi, plein d'initiative et de talent. C'est un peintre-miniaturiste que j'ai baptisé le « Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut », d'après un des plus splendides manuscrits auxquels il ait apporté son concours, volume devenu aujourd'hui, grâce un legs, la propriété de l'Institut de France, dans le Musée Jacquemart-André, à Paris.

L'œuvre du maître des Heures du maréchal de Boucicaut, qui se limite, comme dates connues des manuscrits, des dernières années du XIVe siècle aux environs de l'année 1413, est d'un extrême intérêt pour l'histoire de l'évolution de la peinture immédiatement avant l'apparition prochaine des van Eyck. Or, je crois bien qu'ici encore, quoique l'œuvre ait de fortes attaches parisiennes, la Flandre a sa part légitime d'honneur à réclamer. En effet, sans avoir pu parvenir jusqu'ici à trouver la preuve absolument décisive du fait, j'ai acquis, par l'examen critique des documents d'archives et leur rapprochement avec les indices à tirer des manuscrits enluminés par l'artiste, le sentiment de plus en plus accentué chez moi que mon maître des Heures du maréchal de Boucicaut devait être un enfant de Bruges, nommé Jacques Cone ou Coene, qui antérieurement à 1398 est venu s'installer à Paris. En tout cas, que l'on accepte ou non mon indentification avec l'auteur des très belles peintures du livre d'Heures du maréchal de Boucicaut, une chose reste certaine, d'après les textes de l'époque, c'est que Jacques Coene, peintre miniaturiste de Bruges, avait avant la fin du XIVe siècle transporté son atelier dans la capitale du royaume de France, qu'il y était considéré comme un des maîtres les plus experts en son art, dont on allait solliciter des recettes de métier, et qu'il fut assez en renom pour qu'on l'ait appelé d'Italie à venir quelque temps, depuis Paris, travailler à Milan.

J'ai dit précédemment que Jacquemart de Hesdin avait été au service du duc Jean de Berry jusque vers 1409. Il disparaît après cette date et les documents nous montrent à sa place, dans la maison du duc, à partir au moins de 1411, trois nouveaux venus, trois frères travaillant de compagnie, que les textes émanant de l'entourage du duc nomment Pol de Limbourg et ses deux frères Jehannequin et Hermant. Ceux-ci, et surtout le chef du groupe, Pol de Limbourg, tiennent dans la maison du duc Jean un rang presque exceptionnel pour des hommes de leur catégorie sociale. Le duc les a nommés ses valets de chambre, il les comble de

JACQUEMART DE HESDIN.

Le baptême du Christ. — Miniature d'un *Livre d'Heures du duc Jean de Berry.*
(Bibl. nat. de Paris, ms. latin 18014.)

cadeaux, il leur octroie des sommes énormes — celles-ci plus ou moins régulièrement payées, confessons-le, hélas! par la caisse ducale. Il permet à Pol de Limbourg et à ses frères d'en agir familièrement avec lui, acceptant d'eux une sorte de « poisson d'avril », un faux livre qui sous une reliure menteuse n'est en réalité qu'un vulgaire morceau de bois. Dans les inventaires des collections ducales, le nom de Pol et ses frères est cité à propos d'un manuscrit, marque d'estime exceptionnelle qui n'est manifestée, en dehors d'eux, que pour Beauneveu et pour Jacquemart de Hesdin, par conséquent seulement pour des artistes de premier plan. On peut ajouter qu'un écrivain du XVe siècle, qui fut à la solde du duc de Bourgogne Philippe le Bon et qui a habité la localité de Grammont, en Belgique, Guillebert de Metz, parlant au passé de l'ancienne splendeur de Paris, à ce moment déchu, n'avait gardé d'omettre, parmi ceux qui avaient contribué jadis à l'éclat de la capitale, les « trois frères enlumineurs », et que le nom de « Paoul » n'était pas encore oublié des connaisseurs au bout de près de cent ans.

D'où venaient ces frères qui surent conquérir si bien la faveur d'un prince tel que le duc de Berry, c'est-à-dire d'un des plus passionnés amateurs de belles choses que la France ait eus au Moyen Age? Sans pouvoir entrer dans le détail je dirai seulement, d'après de nouvelles observations que j'ai faites à Londres, sur des manuscrits du Musée Britannique, qu'il me paraît de plus en plus probable que l'appellation de Limbourg n'est qu'une désignation d'origine; que les trois frères ont d'abord été nommés en France Malouel ou Manuel; qu'ils étaient proches parents d'un Jean Malouel, ou plus exactement Maelweel ou Melluel, natif vraisemblablement de Gueldre, lequel fut, à partir de 1397, engagé comme peintre en titre pour la Bourgogne par le duc de Bourgogne Philippe le Hardi; que le surnom de Limbourg, d'après une hypothèse que j'ai formulée, se rattacherait peut-être au souvenir d'une localité sise au nord de Sittard, dans la province actuelle du Limbourg hollandais, non loin de Maeseyck dans le Limbourg belge, localité portant aujourd'hui le nom de Limbricht, mais qui jadis s'appella Lymborch ou Leombourg, ayant fait partie jusqu'à la paix d'Utrecht en 1713 du duché de Gueldre; qu'en tous cas Pol et ses frères ont du voir le jour dans la région qui s'étend de la Meuse au Rhin, très près de la contrée d'où la tradition antique et constante fait sortir les van Eyck.

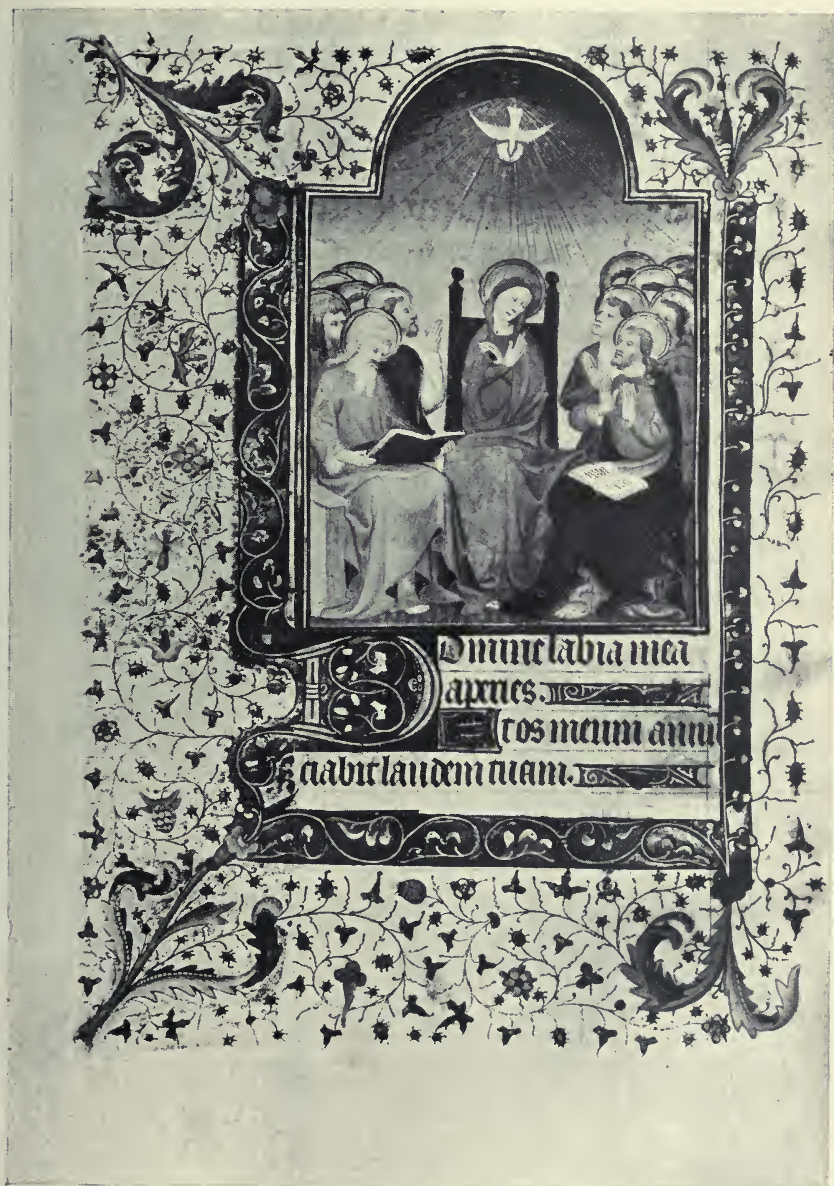
Quant à leurs œuvres, suivant une application d'un texte d'archives fort net dont l'honneur revient à mon vénéré et illustre maître Léopold Delisle, elles se trouvent principalement dans un manuscrit célèbre entre tous, les *Très riches Heures du duc Jean de Berry*, le « roi des manuscrits enluminés », comme l'a appelé un des critiques belges les plus justement réputés, livre acheté à Gênes vers le milieu du siècle dernier par Mgr. le duc d'Aumale, et légué par ce prince à la France avec l'ensemble des collections du Musée Condé de Chantilly.

Que de beautés sans cesse variées, que d'inspirations délicieuses, d'expression de sentiments sublimes et pathétiques, que d'aspects exquis de la nature prise sur le vif et comme dans sa fleur, j'aurais à célébrer devant vous si le temps me permettait de passer en revue les unes après les autres les merveilleuses pages de Chantilly, dont j'ai naguère reproduit toute la suite dans une grande publication éditée à Paris en 1904!

C'est d'abord la fameuse série des *Mois*, défilé de tableaux à pleines pages qui, après nous avoir introduits dans l'intimité du duc Jean de Berry, en nous le montrant à table, festoyant au milieu des gens de sa maison, nous conduit ensuite, par des vues d'une exactitude étonnante, à Paris sur les bords de la Seine, en face du vieux Louvre ou de la pointe de la Cité, tels qu'on pouvait les apercevoir des fenêtres de l'hôtel de Nesle, demeure du duc dans la capitale, nous fait contempler aussi ses châteaux ou palais, Poitiers, Etampes, Dourdan, et se termine par une évocation, au milieu du bois qui existe toujours, du château de Vincennes avec son donjon, lieu natal du duc de Berry.

Cette série des *Mois* de Chantilly serait d'autant plus digne d'être étudiée devant vous que, le manuscrit s'étant trouvé au commencement du XVIe siècle transporté dans vos régions, à Malines, par Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, qui tenait le volume de la maison de Savoie, les tableaux des Mois y sont devenus une source d'inspiration pour les miniaturistes de l'Ecole que j'ai baptisée, il y a quelques vingt deux ans, de « Ganto-brugeoise » et qu'ils ont été notamment imités dans une des productions les plus célèbres de cette Ecole, le *Breviaire Grimani* de la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise.

Viendraient ensuite, dans une description des Très riches Heures de Chantilly, d'autres tableaux, ceux-ci tout imprégnés de très hautes pensées chrétiennes : la *Nativité*, où l'enfant



Le « Maître des Heures du maréchal de Boucicaut »
La descente du Saint-Esprit sur les Apôtres. — Miniature d'un *Livre d'Heures.*
(Collection Durrieu.)

228 21



Le « Maître des Heures du maréchal de Boucicaut ».
L'Apôtre St-Jean. — Miniature d'un *Livre d'Heures.*
(Bibl. nat. de Paris, ms. latin 1161.)

Jésus, en présence de la Vierge et de Saint-Joseph agenouillés, est descendu sur la terre porté par un vol de Séraphins, sous l'irradiation d'une pluie de rayons d'or émanant de la bouche du Père Eternel qui siège au haut des cieux, au milieu d'une gloire d'Archanges et de Chérubins; la *Multiplication des pains*, symbole de l'Eucharistie, à laquelle participent, suivant une généreuse invention de l'artiste, aussi bien des nègres que des personnages de race blanche; la *Résurrection de Lazare*, où la figure de la Madeleine, en extase devant le Christ, est comme soulevée par un admirable élan de foi et d'amour; le *Christ au jardin des Oliviers*, dans la pénombre d'une nuit étoilée, qui n'a qu'à prononcer les deux mots que le récit évangélique met alors sur ses lèvres : *Ego sum*, pour que la tourbe des gens qui viennent pour l'arrêter soit irrésistiblement précipitée par terre; la *Mort du Sauveur sur la croix*, au milieu des ténèbres et du deuil de la nature entière; le *Couronnement de la Vierge*, enfin, très justement qualifié par l'écrivain d'art Anatole Gruyer, jadis conservateur du Musée Condé, de « vision caressante et azurée, lumineuse et enchanteresse », création hors ligne qui, suivant un de vos plus éminents critiques, j'ai nommé M. Georges Hulin de Loo, « devrait depuis longtemps jouir d'une célébrité universelle, étant digne de prendre place parmi les plus belles œuvres de tous les temps ».

A ces grandes envolées vers les sublimités de la foi chrétienne se mêlent des scènes d'allure surtout pittoresque, où l'on ne sait trop qu'admirer le plus de l'ingéniosité de composition ou du talent de rendu. C'est une page vraiment extraordinaire de beauté que celle où l'on voit, à travers un paysage délicieux, se juxtaposer les épisodes successifs du péché originel, avec une Eve à la tête mutine mais dont le corps semble déjà, jusqu'à un certain point, annoncer par ses formes l'Eve des van Eyck du musée de Bruxelles. Plus loin dans le volume, les rois Mages déroulent leur cortège aux pompeux et amusants costumes orientaux, accompagnés de guépards qui semblent sortir d'une peinture persane; mais l'endroit où ils se réunissent est en pleine banlieue parisienne, à proximité des tours de Notre Dame de Paris et de la flèche de la Sainte-Chapelle qui se dressent dans le voisinage. S'agit-il de représenter la *Tentation du Christ*; que montre le Démon au Christ comme ce qui peut être le plus souhaitable à posséder au monde? C'est un des châteaux du duc de Berry, celui de Méhun-sur-Yèvre, demeure qui tient une place dans

l'histoire des artistes du nord venus au cœur de la France, car c'est là qu'André Beauneveu avait ses entretiens avec le duc de Berry, là qu'un sculpteur de premier ordre, le hollandais Claus Sluter, auteur du *Puits de Moïse* à Dijon, allait en 1392 étudier et chercher des modèles, sur l'ordre du duc de Bourgogne qui l'avait pris à son service.

La série se clot par une apparition de Saint-Michel, l'archange dont le culte est cher à la Belgique comme à la France, que l'on voit combattre le dragon infernal dans les airs, au dessus de la célèbre abbaye française du Mont-Saint-Michel.

Ainsi tantôt le charme, tantôt le sentiment poignant, tantôt l'observation piquante des scènes de la vie familière, tantôt l'inspiration chrétienne la plus haute, la science de la composition, l'harmonie suprême de la couleur, la perfection de l'exécution pour les moindres détails, tout se réunit dans les peintures exécutées à l'intention du duc Jean de Berry sur les pages des Très riches Heures de Chantilly, pour constituer un des plus complets chefs d'œuvre que nous ait laissé le Moyen-Age. Ce ne serait pas exagérer que d'assigner à cette véritable merveille, dans l'ensemble des productions de l'art de la miniature, une place comparable à celle qu'occupe, pour les peintures de grandes proportions, l'œuvre des frères van Eyck.

Dans ces pages de Chantilly, on devine, ce qui est d'ailleurs conforme aux données des documents, une collaboration de diverses mains; mais une pensée supérieure était là, qui a présidé à l'élaboration de l'ensemble. A travers des variations partielles dans l'exécution, se fait sentir la direction d'un maître, conducteur suprême de l'atelier, qu'il est permis de qualifier sans hésitation d'homme de génie.

C'est un cas analogue à celui qui s'est produit pour tant de tableaux de Rubens, tels par exemple que la série des grandes toiles de la Galerie de Médicis au Musée du Louvre. On sait parfaitement que Rubens s'est fait énormément seconder par des collaborateurs; on pourrait même en arriver à déterminer quels morceaux ont été traités par celui-ci et quels autres par celui-là. Néanmoins en face de l'ouvrage terminé, c'est le nom seul de Rubens que l'on prononcera. De la même manière, la mémoire de Pol de Limbourg, le chef toujours nommé avant ses frères, l'artiste tant choyé par le duc de Berry, plane en première ligne au dessus du trésor d'art que constituent les Très riches Heures de Chantilly.

230 [1]



Pol de Limbourg.

Le festin du duc de Berry.

Miniature des *Très riches Heures du duc Jean de Berry,* de Chantilly.

Je tiens à dire que je n'ignore pas que l'attribution à Pol et à ses frères de toutes les pages peintes pour le duc de Berry dans le manuscrit de Chantilly, encore qu'elle ressorte pour moi d'une manière certaine de la critique des textes, s'est trouvée contestée. Certaines de ces pages sont teintées d'un caractère d'italianisme que l'on ne peut nier. Aussi des écrivains d'art, dont je me suis honoré d'être l'ami, Anatole Gruyer, Eugène Müntz, voulaient-ils absolument qu'un Italien de naissance eût travaillé à la constitution de l'admirable série d'images. L'hypothèse a été reprise ces temps derniers dans des conditions qui pourraient troubler ceux qui ne connaissaient pas bien tous les éléments divers qu'il est nécessaire de faire intervenir dans la question. J'ai patiemment recommencé l'étude du problème, sans aucun parti-pris préconçu, poussant les choses jusqu'à m'en aller, au Sud des Alpes, faire sur place une série de recherches spéciales dans les bibliothèques, les musées et les collections particulières d'Italie. J'ai constaté à nouveau, ce que j'avais proclamé depuis longtemps, que les artistes préférés du duc de Berry avaient été extrêmement influencés, en certains cas, par des œuvres d'art créés en Italie, fait dont on a d'ailleurs des exemples pour d'autres maîtres de la même période travaillant en France ou même en Flandre ; mais de là à vouloir effacer leurs noms pour les remplacer par celui d'un Italien parfaitement hypothétique, il y a un abîme qui, à mon avis, reste toujours aussi infranchissable. J'estime donc que les efforts tentés pour ravir à Pol de Limbourg et ses frères la gloire que méritent de leur assurer les Très riches Heures de Chantilly ne reposent sur rien de scientifiquement établi.

La décoration du volume de Chantilly était en cours d'exécution, lorsque le duc Jean de Berry vint à mourir, le 15 juin 1416. Son trépas interrompit la poursuite de l'illustration du livre, qui ne devait être reprise et terminée que longtemps plus tard et par des mains très différentes.

Les images que Pol et ses frères avaient peintes jusqu'à la mort du duc dans le joyau de Chantilly donnent la suprême expression de ce qu'on peut nommer l'art des miniaturistes franco-flamands. C'est un art qui unit à l'élégance de style, à la pureté de goût, à la délicatesse de trait, qualités qui furent, dès le XIIIe siècle, l'apanage de l'Ecole proprement parisienne où brillèrent les Maître Honoré et les Jean Pucelle, les Jacquet Maci et les Jean de Montmartre, quelque chose de plus énergique et de plus vivant,

une préoccupation plus accentuée de l'imitation de la nature, traits qui paraissent, au moins jusqu'à un certain point, devoir être regardés comme constituant un élément apporté au centre de la France royale par les artistes venus des régions sises plus au nord, c'est à dire de la Flandre et des contrées voisines.

Immédiatement après Pol de Limbourg et ses frères, ou plus exactement même encore de leur vivant, apparaît dans les Annales de l'Art, telles que les ont constituées depuis quelques années les plus récentes découvertes, un groupe d'artistes qui peignirent quelques miniatures surprenantes de tendances modernes, chefs d'œuvre au sens absolu du mot, dans deux fragments détachés d'un unique manuscrit originaire que l'on appelle, l'un les *Heures de Turin*, celles-ci hélas! misérablement détruites dans un incendie en 1904, presque au moment où je venais d'appeler sur elles l'attention de l'Europe savante, l'autre les *Heures de Milan*, auxquelles Mr Georges Hulin de Loo a consacré une monographie dont je ne saurais trop louer les qualités de science et de finesse de critique.

Quels étaient les artistes exceptionnels auxquels je fais allusions? En face des *Heures de Turin*, j'ai osé prononcer le nom à jamais glorieux des van Eyck. Mr Georges Hulin, dont l'opinion a toujours tant d'autorité, n'a pas hésité à parler nettement à son tour de Hubert et de Jean van Eyck.

J'avais eu la bonne fortune de pouvoir établir, avant l'incendie de la Bibliothèque de Turin, que les miniatures pour lesquelles il semble permis de proposer, sans trop de témérité, de si splendides attributions, avaient été exécutées pour le comte de Hainaut et de Hollande, Guillaume IV de Bavière, dont je vous ai déjà dit un mot et qui est mort en 1417. Ce Guillaume de Bavière-Hainaut, je l'ai aussi rappelé précédemment devant vous, était le frère aîné de Jean dit Sans Merci, le titulaire de l'evêché de Liége; et celui-ci, on le sait, eut à son service comme peintre, de 1422 à 1425, le plus jeune des deux van Eyck.

Malgré la situation géographique des états du comte Guillaume de Bavière-Hainaut-Hollande, pour qui furent peintes les miniatures des *Heures de Turin* et des *Heures de Milan* que j'envisage en ce moment, on peut encore reconnaitre dans ce Guillaume un prince à demi français, jusqu'à un certain point même parisien, car il fit maints séjours à Paris dans un hôtel que lui avait donné le duc Jean de Berry, oncle de sa femme. D'étroites

232



Pol de Limbourg.

La rencontre des Rois Mages.

Miniature des *Très riches Heures du duc Jean de Berry*, de Chantilly.

parentés l'unissaient à la maison royale de France. Cousin-germain par alliance du roi Charles VI, il était beau-frère du duc de Bourgogne Jean-sans-Peur. D'autre part, il avait marié sa fille et héritière présomptive, la fameuse Jacqueline de Bavière, à un des fils du roi Charles VI, Jean de France, duc de Touraine. Celui-ci, après la mort d'un frère aîné, se trouva devenir le premier de sa race et dauphin de France, si bien que, précisément à l'époque où les miniaturistes des Heures de Turin et de Milan, dans lesquels on semble avoir le droit de reconnaître Hubert et Jean van Eyck, travaillaient pour le comte Guillaume IV de Bavière-Hainaut, celui-ci était autorisé à croire que son gendre le dauphin et sa fille Jacqueline deviendraient un jour roi et reine de France. Malheureusement le dauphin Jean de France mourut à dix huit ans au commencement de l'année 1417.

Un ingénieux auteur a publié jadis un livre amusant, intitulé : *Napoléon apocryphe*, dans lequel, corrigeant l'histoire, il suppose que Napoléon soit sorti triomphant de la campagne de Russie et n'ait pas été trahi par la victoire ni en 1813, ni en 1815. Il imagine quelle eût été alors la fin de la carrière du vainqueur perpétuel.

Permettez-moi, quittant pour un moment les sentiers exactement tracés de la vraie histoire, de faire un rêve analogue à propos du dauphin Jean, premier mari de Jacqueline de Bavière. Si celui-ci n'avait pas été fauché par la mort à la fleur de l'âge et eût au contraire succédé sur le trône de Saint-Louis à son père le roi Charles VI, quelles en eussent été les conséquences? Au point de vue politique, ç'aurait été la réunion immédiate au royaume de France du Hainaut et de la Hollande, qui n'auraient pu ainsi venir plus tard, comme le fait se réalisa, grossir les états de la Maison de Bourgogne; et je laisse à votre imagination le jeu de rechercher l'effet qu'aurait pu produire sur les destinées du monde cette réunion sous un même sceptre, dès le début du XVe siècle, de la Hollande et de l'Ile de France.

Mais, au point de vue des arts, ne peut-on pas penser que le dauphin Jean, monté sur le trône, et sa femme Jacqueline de Bavière auraient attiré au cœur de leur royaume de France les artistes qui avaient exécuté, pour leur père et beau-père, les incomparables miniatures des *Heures de Turin* et des *Heures de Milan?* Ce serait alors à Paris, et non plus à Gand et à Bruges, que Hubert et Jean van Eyck, d'une manière en quelque sorte logique

et naturelle, se seraient vus entrainés à venir travailler. La France royale, avec Jacqueline de Bavière-Hainaut comme sa reine, aurait probablement cueilli la merveilleuse fleur d'art que Gand a vu s'épanouir dans l'immortel chef-d'œuvre du *retable de l'Agneau mystique*.

Mais ceci n'est que de la pure fantaisie. La vérité, vous le savez, est toute différente. Que nous apprend-elle? C'est que vers la fin du règne de Charles VI des maux inouïs vinrent fondre sur la capitale du royaume de France. Livré aux compétitions d'adversaires acharnés, inondé de sang lors du terrible massacre des Armagnacs en 1418, dévasté par la famine et par d'affreuses épidémies, voyant enfin les Anglais s'installer en vainqueurs, pendant que l'héritier légitime du royaume devait aller se réfugier à Bourges, Paris perdit cette situation prépondérante qu'il avait eue à l'âge précédent. Lorsque Guillebert de Metz, l'écrivain du duc de Bourgogne, vantait vers le second quart ou le milieu du XVe siècle la prospérité éblouissante dont avait joui Paris, il n'en parlait plus qu'au passé et déjà comme d'un fait ayant presque revêtu une physionomie de légende.

En revanche, un nouveau centre d'attractions se créa qui déplaça, pour toutes les régions sises au nord de l'ancienne France, le courant susceptible d'entrainer les artistes. Ce centre, ce fut la cour des ducs de Bourgogne. Les deux premiers chefs de la race, Philippe le Hardi et Jean Sans Peur, étaient, comme je l'ai déjà indiqué, restés essentiellement des Français; Paris et le château voisin de Conflans ne cessèrent pas de constituer leurs résidences favorites. La situation changea de tout au tout avec le troisième duc, Philippe le Bon. Ce prince conserva son hôtel à Paris où on le vit faire un jour si magnifique figure lorsqu'il accompagna le roi de France à une entrée solennelle dans sa capitale. Il n'oublia pas non plus son apanage ducal de la province de Bourgogne. Mais, en prenant les choses de haut et dans leur ensemble, on peut dire qu'il fut surtout un « souverain flamand ». On sait de quel éclat il se plut à s'entourer dans sa Cour, quelle fut aussi l'intelligente protection qu'il accorda au développement de l'Art dans ses chères provinces de la partie septentrionale de ses vastes domaines.

Dès lors ce ne fut plus dans l'Ile de France, comme du temps de Philippe le Hardi, que les maîtres flamands, et en particulier, pour rester dans notre sujet, que les peintres-miniaturistes eurent

234'



Attribué aux VAN EYCK.

Guillaume IV de Baviere-Hainaut-Hollande.

(Miniature des *Heures de Turin,* brûlées en 1904.)

à aller chercher leur prince pour gagner ses faveurs et obtenir ses commandes. Il leur suffit, pour arriver au même résultat, de rester dans leurs pays d'origine, à Gand et à Bruges, à Lille ou à Bruxelles. L'émigration des maîtres vers le centre de la France, si active sous les règnes de Charles V et Charles VI, n'eut plus de raison d'être. Ce n'est pas, d'ailleurs, seulement dans le duc Philippe le Bon, et plus tard dans son successeur Charles-le-Téméraire, que les miniaturistes trouvèrent de fastueux clients. Bien d'autres mécènes se présentèrent dans les Flandres et les régions voisines pour se disputer leurs ouvrages. Ce fut, par exemple, un des principaux conseillers du duc, chevalier de la Toison d'Or, Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, très fin bibliophile qui sut réunir dans son charmant logis de Bruges une des plus belles bibliothèques du XVe siècle, plus tard passée au roi de France Louis XII. Ce furent plusieurs des descendants de la main gauche du duc Philippe le Bon, le Grand bâtard Antoine de Bourgogne, les seigneurs de Bourgogne-Beures et ce Raphaël de Mercatel, abbé de Saint-Bavon, dont le nom doit être à juste titre prononcé devant vous puisque c'est la ville de Gand qui a le privilège d'avoir conservé les plus riches des manuscrits enluminés pour lui. Et les Clèves, seigneurs de Ravenstein, les Croy, les Montmorency-Nivelle! que d'autres on pourrait encore citer, ceci sans parler des hauts bourgeois et des membres du clergé, qui unissaient le goût de luxe à la richesse permettant de satisfaire ce goût!

Sous l'influence de ces conditions, non seulement les miniaturistes flamands ne descendirent plus vers Paris; mais il y eut un mouvement inverse. Le plus ancien des artistes que nous sachions avoir eu auprès de Philippe le Bon la charge d'enlumineur en titre, unie à celle de valet de chambre, est un miniaturiste dont le nom a été lu jusqu'ici Jean de Pestinien, mais qui, suivant une observation que je dois à l'amitié de mon si savant et très regretté confrère et ami Auguste Longnon, devait s'appeler en réalité Jean de Pestivien, l'*n* et l'*u* (employé pour *v*) se confondant aisément dans les vieux textes. Or ce Pestivien, ou Pestinien comme on le nomme encore, enlumineur en titre du duc de Bourgogne aux alentours de l'année 1440 était, nous le savons par les documents, un parisien d'origine.

Dans la seconde moitié du XVe siècle, la liste des enlumineurs qui habitèrent Bruges nous offre deux exemples d'enlumineurs

français ayant quitté leurs provinces natales, pour venir faire concurrence aux artistes de race flamande dans la ville même qui pouvait s'enorgueillir d'avoir abrité dans ses murs Jean van Eyck et Memling.

Sur l'un de ces deux français, Didier de La Rivière, on n'a que des renseignements biographiques. On sait qu'il était originaire de Langres, pays de France qui, au XVe siècle, a donné naissance à plusieurs habiles manieurs du pinceau, peintres ou miniaturistes, qu'il vint s'établir à Bruges où il acheta le droit de bourgeoisie en 1475, et qu'il y décéda en 1509.

Mais l'autre mérite de nous arrêter davantage. Celui-ci se nommait Philippe de Maizerolles ou de Maserolles, et fut admis comme maître, à Bruges, en 1469, dans la gilde de St-Jean et St-Luc qui comprenait les enlumineurs. Il était né dans la France royale et, à sa mort, survenue en 1479, tous ses parents se trouvaient juridiquement sujets du roi de France Louis XI. La forme de son nom peut donner à penser qu'il tirait son origine des provinces de l'Ouest ou du Sud-Ouest de la France actuelle. S'étant transplanté en Flandre, où il n'eut pas seulement un atelier, mais où il forma des élèves dont une femme, Marguerite Michiels (1478), il y conquit les faveurs du prince qui devait être Charles le Téméraire, alors que celui-ci était jeune encore et portait le titre de comte de Charolais, titre conservé par lui jusqu'au jour où la mort de son père Philippe le Bon le fit duc de Bourgogne. Charles le Téméraire témoigna du cas qu'il faisait de Philippe de Maizerolles en l'élévant à une des plus enviables situations que put alors rêver un artiste. Il le choisit pour son enlumineur attitré et le revêtit de cette charge de valet de chambre dont un Jean van Eyck avait jadis été honoré. Une autre preuve de l'estime accordée au miniaturiste français qui mourut habitant de Bruges, c'est le prix relativement très élevé auquel on cotait son intervention dans l'élaboration d'un manuscrit à peintures. Il est, parmi tous les enlumineurs qui opérèrent en Flandre au XVe siècle, un de ceux dont les travaux se sont payés le plus cher.

Que faut-il penser de cette situation brillante qui, d'après les documents, a été celle de Philippe de Maizerolles à la cour de Bourgogne? Il nous apparaît aujourd'hui que pareille fortune de l'artiste fut, en effet, parfaitement justifiée.

Il y a une dizaine d'années, j'ai signalé l'existence d'une série de miniatures aux caractères typiques, sortant évidemment

236



PHILIPPE DE MAIZEROLLES.
St-Martin. — Miniature d'un *livre de prières de Charles le Téméraire.*
(Collection Durrieu.)

d'un même atelier de peintre-enlumineur, réparties dans divers manuscrits exécutés tous en Flandre, et qui se distinguent par des qualités vraiment exceptionnelles de finesse de touche, d'entente de composition et par dessus tout de sentiment exquis de coloris. D'après le titre d'un manuscrit contenant quelques-unes des plus remarquables pages de ce groupe, manuscrit qui a été fait pour Louis de Bruges, seigneur de La Gruthuyse, j'avais proposé de désigner l'auteur de ces délicieux bijoux de l'art de la miniature par le surnom provisoire de « Maître de la Conquête de la Toison d'or »; toutefois j'ajoutais immédiatement que, pour l'identification de ce maître, de premier ordre dans sa sphère, on pouvait peut-être, à la rigueur, songer au très mystérieux Simon Marmion, le « Maître des couleurs » comme l'appelle un contemporain, mais qu'il me paraissait surtout probable qu'il ne devait être autre que Philippe de Maizerolles, dont le nom avait d'ailleurs été prononcé jadis à propos d'un très précieux livre d'Heures de la Bibliothèque impériale de Vienne par le grand érudit M. W. H. James Weale. Depuis lors, l'enquête sur la question a été poursuivie, soit par moi-même, soit par des critiques de divers pays, notamment par un jeune érudit d'outre-Rhin, à l'œil singulièrement exercé, M. le Dr Frédéric Winkler. De plus en plus les arguments se sont accumulés qui permettent d'identifier mon ancien « Maître de la Conquête de la Toison d'or » avec Philippe de Maizerolles. On a pu constater, à Paris et à Vienne, que deux livres d'Heures contenant des peintures ravissantes du maître avaient l'un et l'autre appartenu à Charles le Téméraire, protecteur de Maizerolles. A Vienne encore, on a retrouvé une miniature de la même main, mentionnée expressément dans une pièce de comptes de l'époque comme œuvre de Philippe de Maizerolles. Celui-ci nous est maintenant révélé comme un des artistes les plus personnels qui aient pratiqué l'art de la miniature, doué d'un sens merveilleusement affiné d'ingéniosité décorative, et dont on peut admirer des œuvres, séduisantes au plus haut point, soit dans des manuscrits provenant de Charles le Téméraire et de son père Philippe le Bon, soit dans le fameux *Froissart de Breslau* illustré pour le Grand bâtard de Bourgogne, soit dans plusieurs volumes de l'ancienne collection du seigneur de la Gruthuyse, ces derniers conservés à Paris et en Angleterre.

Or, c'était de la France royale que Maizerolles était sorti pour venir à Bruges. Ainsi le royaume des Fleurs-de-lys, dans le

troisième quart du XVe siècle, en envoyant ce maître charmant vers la cité où vécut Memling, se trouve avoir rendu jusqu'à un certain point à ce que nous appelons les pays flamands ce qu'elle avait reçu de ceux-ci, d'un siècle et demi à un demi siècle plus tôt, lorsque les Jean de Gand, les Pierre de Bruxelles, les Hennequin de Bondolf dit de Bruges, les Jacques Coene de Bruges, les Jacquemart de Hesdin, les Pol de Limbourg et ses frères étaient venus dans les vallées de la Seine, de la Loire, de la Vienne et du Cher, renforcer par la robuste nature de leurs tendances l'élégance et la pûreté de goût traditionnelles de l'art de la France royale.

De ces échanges de contrée à contrée ressort évidemment la preuve de l'existence d'une grande cordialité dans l'accueil fait aux artistes, soit au Nord, soit au Midi des actuelles frontières de la Belgique et de la France. Pour nos ancêtres du XIVe et du XVe siècle l'origine locale d'un maître, la « question de clocher », ne comptait pas, le talent était tout. En 1379 un Hennequin de Bruges se trouvait être à Paris peintre en titre et valet de chambre du roi de France, aussi aisément qu'en 1473 le français Philippe de Maizerolles était à Bruges enlumineur en titre et valet de chambre du duc de Bourgogne.

Ces sentiments de cordialité et d'estime mutuelles, d'un pays à l'autre, grâce à Dieu, persistent toujours. De notre temps, de grands artistes, de très sagaces érudits, d'éloquents écrivains descendent souvent de la Belgique vers Paris, comme le faisaient les vieux miniaturistes franco-flamands, exposant leurs œuvres, parlant dans les réunions savantes, écrivant dans les revues françaises. Ils savent combien ils sont appréciés, regardés, lus ou écoutés avec attention. Pour ne citer que deux noms qui l'un et l'autre me ramèneront à évoquer devant vous, en terminant comme en commençant cette causerie, la pensée de la noble ville de Gand, l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres de l'Institut de France, le premier des corps scientifiques de mon pays dans la catégorie des études d'histoire, s'honorait récemment encore de compter parmi ses correspondants le savant qui a laissé une si grande mémoire à la Bibliothèque de l'Université de Gand, M. van der Haeghen. Il s'honore aujourd'hui d'avoir accordé le même titre à l'éminent professeur de votre Université de Gand que je suis si heureux de saluer parmi vous, M. Henri Pirenne.



PHILIPPE DE MAIZEROLLES.
Miniature en grisaille d'un exemplaire des *Miracles de Notre-Dame*, exécuté pour le duc Philippe-le-Bon.
(Bibl. nat. de Paris, ms. français 9199.)

Quant à moi, ainsi qu'un Philippe de Maizerolles, j'ai aussi quitté le terroir de ma patrie de France pour venir — trop peu de temps seulement au gré de mes sentiments — user de l'hospitalité de l'antique Flandre, rendue exquise pour moi par l'accueil d'hommes supérieurs, aussi aimables qu'éclairés, tels que M. le Chanoine Van den Gheyn. Que n'ai-je dans ma parole l'équivalent du talent d'expression, que l'enlumineur français cher à Charles le Téméraire trouvait dans le maniement de son pinceau, pour remercier mes hôtes, et vous tous, Mesdames et Messieurs, de l'attention que vous avez bien voulu apporter à m'écouter !

C'est tout de cœur au moins, soyez en assurés, que je vous exprime le plaisir que j'ai éprouvé à parler devant cette assemblée si choisie, dans ce cher et beau pays de Belgique vers lequel m'attirent tant de souvenirs d'une merveilleuse efflorescence d'art, où j'ai la joie de compter tant de chaudes sympathies et de précieuses amitiés.

2.41

2de SOUS-SECTION

—

MUSICOLOGIE

Deux Contrats de Facteurs d'Orgues belges inconnus jusqu'ici. XVIIme et XVIIIme siècles

par R. VAN AERDE.

Nous possédons, enfouies dans nos cartons, deux pièces concernant des facteurs d'orgues belges, dont les noms n'ont pas été relevés, jusqu'ici, dans la liste des luthiers et facteurs d'instruments. Ne trouvant pas l'occasion pour mettre ces contrats à profit dans le cadre ordinaire de nos travaux, nous avons jugé utile de les livrer à la publication; ainsi faisant, nous espérons pouvoir éveiller l'attention des chercheurs sur la personnalité obscure des maîtres facteurs d'orgues : *Antoine Bergere* et *Adrien Rochet*.

Les renseignements fournis par les deux contrats, dont nous faisons suivre le texte intégral *in extenso*, pourront servir de guides à ceux qui voudraient, ultérieurement, faire connaître la vie et les œuvres de ces artisans.

Le premier de ces contrats est daté de Bruxelles, le 2 mai 1665. Dans cet acte notariel *Antoine Bergere*, maître facteur d'orgues, d'une part, et *Théodore Dolnus*, maître organiste d'autre part, annulent une convention faite en avril dernier, pour passer un nouveau contrat qui prévoit des augmentations sur l'accord conclu antérieurement.

Voici cette pièce :

« — Op heden, den 2 Meij 1665, compareerden de
» Sr Anthonius Bergere, Mr orgelmaecker van sijnen stijle, ter
» eenre ende Mr Theodorus Dolnus Mr organist ter andere sijde,
» de welcke onderlinge veranderende ende augmenterende het
» accort bij hen, in appril lestleder, gemaeckt; het welcke, mits
» desen, wordt te nijet gedaen: hebben met malcanderen over-
» commen in deser manieren te weten: dat den 1^en comparant ten
» behoeve van den 2^en comparant (die 't selve is accepterende) sal
» maecken eenen orgel met een prestant van vier voet, een
» holpijpe van 8 voet, fluijt van 6 voet, nasar van 3 voet,
» süperoctave van 2 voet, cifflet van eenen voet, een cornet van
» 3 dicke, mixtuur van drij dicke, waertoe den voorseijden

» 1en comparant sal moeten leveren allen het houdt van de casse,
» met het maecken van deselve, daartoe noedich, als allen hetgene
» de voorseijde casse soude mogen raecken, met conditie dat
» deselve orgel sal moeten inne hebben : sijn pedalen, tremblant
» ende nachtegael; waer voren den 2en comparant aen den
» 1en comparant gelooft te geven de somme van honderd pattacons
» eens; ende is voorders ondersproken dat ingevalle de plaetse
» van den orgel de bequaemheijt hadde om een cimbael te stellen
» ende, ingevalle den 1en comparant daerinne eene quaeme te
» maecken, dat den 2en comparant aen den 1en comparant boven de
» boven geconditioneerde somme, voor eene cortoisie, sal geven
» vierentwintich rinsguldens eens d' welck hij belooft te doen ende
» te geven, waervorer den 1en comparant den voorseijden orgel
» sal moeten leveren ende in staet stellen, gelovende de voorseijde
» comparanten hinc ende hun hier naer te reguleren onder
» verbintenisse van hunne persoonen ende goederen present ende
» toecommende; constitueren voorts onwederroepelijck mits
» desen.................. om te compareren voor heeren Wethouderen
» van Brussele, ende alomme elders daer desnoodt soude mogen
» weesen, om alle hun comparanten intgene voorseijt is volontaire
» te doen ende laten, dnemen ende condempneren mette costen
» daertoe te geschieden. Gelovende en verbindende, en Actum in
» Brussele coram Sr Jan Baptista Borremans ende Jan de Vos
» testibus ».

Antoen Bergere,
dit is het X merck van Theodorus Dolnus.
Jan de Vos, Jan Baptista Borremans.
quod attestor
Fred : den Hoedt : Nots.
2. 5. 65.

(*Archives Générales du Royaume*, Bruxelles. Notarieele akten. Not. Fred. den Hoedt, 2 Mey 1665. Liasse 1575) (1).

Le second contrat est signé en juillet 1788. Il se passe entre A. Rochet, maître facteur d'orgues d'une part et les R. R. P. P. Beggards, du couvent d'Overlaer sous Hougaerde de l'autre.

---

(1) Cette pièce nous a été signalée par Mr G. Des Marez, archiviste de la ville de Bruxelles. Nous remercions vivement Mr Des Marez de sa bonne obligeance.

Voici la teneur de cet acte (1) :

« ORGUE DE QUATRE PIEDS.

» 1° Un prestant parlant de quatre pieds, en étain d'Angle-
» terre, poûr la façade seùlement.

» 2° Un jeu de boùrdon parlant de hùit pieds. La première
» octave en bois de chêne bien sec de douze ans et la reste
» en plomb.

» 3° Item ùn jeù de flùtes parlant de quatre pieds. Boùchées
» de la même matière.

» 4° Item ùn jeù de doublette parlant de deux pieds ouvertes.

» 5° Un jeu de Nasard, parlant à la quinte du prestant,
» bouché, la première octave et le reste ouvert.

» 6° Un jeu de tierce ouvert parlant à la deuxième octave
» du prestant.

» 7° Un jeu de sexqui-alter composé de deux tuiaux sùr
» chaque marche ou deux régistres.

» 8° Item un jeu de cornet de quatre tuyaùx sur chaque
» marche, commencant à *ùt diés*, de la troisième octave dù prestant
» jusqu'à la fin.

» 9° Item un jeù de foùrnitùre et de Cimbal de cincq tùijaux
» sùr chacque marche dans le même régistre.

» 10° Item un jeù de trompette de huit pieds, composé de
» Bonne matière de plomb et d'étain en deux régistres.

» 11° Item un jeù de voix hùmaine parlant hùit pieds, en
» étain d'Angleterre, aussi en deux régistres.

» 12° Item un tremblant.

» POSITIF.

» 1° Un prestant parlant de quatre pieds, en étain d'Angle-
» terre, poùr la façade seùlement.

» 2° Un jeù de Boùrdon. La première octave en bois et le reste
» en plomb.

» 3° Un jeù de flùtte parlant qùatre pieds de la même matière.

» 4° Le jeù de Doùblette parlant de deùx pieds oùvert.

» 5° Un cornet de trois tùyaùx sùr chaqùe marche, commen-
» çant à *ùt diés* de la troisième octave jusqu'à la fin.

---

(1) Nous avons respecté l'orthographe défectueuse des documents, afin de conserver leur forme originale.

» 6° Un jeù de Cromhorn parlant de hùit pieds de la même » matière que le jeù de la trompette.

» Item deux claviers travaillées (sic) en os blancs et les demis » tons en noir, commençant à *sol*, *ùt* en bas, et finissant en f : » ùt : fa en haut, c'est-à-dire de 53 toùches avec les demi tons.

» Item ùn secret de la grande orgùe composé de qùatorze » registres en bois de chêne, bien choigie (sic); qu'il soit travaillé » bois contre bois pour y placer tous les jeùx, ci-dessùs nommées, » sans être genées.

» Item un secret de positif composée de six registres de la » même façon comme le précédent.

» Item trois soufflets composées de cincq plis, chacque soufflet » de la longùeùr de cincq pieds et demi et environ trois pieds » de large, pour y donner le vent sùffisant, sans critique, avec » les attirails.

» Item il faùt deùx abregées, ùn poùr La grande orgùe et ùn » poùr le positif et tùmùlaires avec tous ses attirails et condùits » devant.

» Item le facteùr sera obligé de faire son oùvrage poùr joùer » par derriere.

» Item le dit facteur sera obligé de mettre son oùvrage susdit » dans l'Eglise des pères Beggards de Hoùgarde à ses fraix dans le » coùrant de l'année mille sept cent qùatre vingt neùf; c'est-à-dire » vers le mois de septembre.

» Item le facteur sera obligé de payer Les comptoires et tous » les droits de Sa Majesté et des états. Etant, les dits pères » Beggards, obligées de procùrer les voitùres nécessaires (1) comme » aussi les dépens dù voyage poùr les voitùriers, exceptées les » foùrrages des chevaùx.

» Item Les Réñds pères Beggards seront obligées, de Leùr » coté, de fournir aù facteùr et ses ouvriers pendant qu'ils » dresseront, la dit orgùe avec son positif, l'hospitalité, joùr et » nùit, selon l'état des honnets artistes et oùvriers.

» Item, comme toùt le positif se doit faire en neùf; les vieùx » tùyaux seront aù profit dù facteùr.

» Item le facteùr sera obligé d'entretenir l'orgùe un an entier » à ses frais.

» Item qu'après les trois semaines après la Saint Andrée

(1) Concerne le facteur.

» 1788. Les pères devront payer aù facteùr deùx cent florins » argent coùrant de Brabant.

» Item trois cent florins, dù même cours, quand il sera dans » le coùvent poùr Placer La ditte orgùe avec son positif; Le reste » le plùs tôt possible, d'autant que deùx cent florins, argent » coùrant de Brabant ne se devront paijer, qù'ùn an après qùe » l'Orgûe, avec son positif, sera placées et entretenues comme dit » est ci-dessûs.

» Item Les Réñds Pères sont aùthorisées, l'orgùe avec son » positif posées, de Les pouvoir Laisser examiner par des experts » de L'art, selon La décision desquelles Le facteur sera obligé, à » ses fraix, de corriger Les defaùts aù contentement des dits pères.

» Le soussigné facteur déclare d'être convenue avec les » Réñds pères Beggards dù coùvent d'*Overlaer soûs hoùgaerde* de » faire l'orgue avec son positif ci-dessùs mentionnées, selon Les » conditions, ci-avant mentionnées, aû prix de *doûze cent florins*, » argent coûrant de Brabant, obligeant Les parties hinc inde de » satisfaire aù dits stipùlations soùs obligations comme de droit » et coûtùme. Actùm dans le susdit coùvent, ce vingt troisième » juillet 1700 quatre vingt huit.

» A. Rochet, facteur d'orgues.

» Fr F. Van Polfliet, Prieur.

» Fr. henricus Coenegras, Procùrator. »

Plus loin :

« Reçu du Révérent père procureur la somme totale de notre » convention de la ditte orgue, ce 25 avril 1790.

» A. Rochet, facteur d'orgues.

» Avec le dernier payement qui est de deux cent florins ».

Sur le dos de la pièce on lit la note suivante écrite d'une autre main :

« Regarderende ons nieuw orgel ».

Plus bas une note barrée d'une croix, dit :

« Dese twee laeste ondert guldens moeten in rekening nogh » komen met de 1050 gegeven aen bonet den 24 Augustus 1790 ».

Une pièce annexée à la précédente, concerne la fourniture du buffet ou bois d'orgue. Ce buffet est livré par *Nicolas Bonnet* de Nivelles.

« Le soussigné déclare d'être convenue avec les Reverends » Pères Beggards dû coûvent dû tiers ordre de St François à » Hoùgarde, de faire poùr l'orgùe dans Leùr Eglise La Caisse » dans l'ordre comme s'en sùit, savoir :

« 1° La caisse avec la balustrade et se fait exactement selon Le » plan et son Echelle présentées aux dites peres, dù meilleur bois » de chêne et dùement sec.

» 2° Les cotés de la ditte Caisse devra être orné de La » consolle faite et dessinée dans leur coùvent.

» 3° La Balustrade doit être faite et sculptée selon le coté » gaùche du plan signé à la marge n^{ro} 1mo.

» 4° La gùirlande de la sùmmité de la caisse devra être faite » selon le coté item gauche du dit plan sub n^{ro} 2do.

» 5° La sculpture de la ditte caisse, Balustrade et consolle ne » devra se travailler que dù coté de l'église.

» 6° Le soussigné s'oblige de livrer la ditte caisse dans le » couvent, franche des comptoirs et autres charges et de l'y » dresser et mettre parfaitement dans l'Eglise à ses frais et charge, » excepté que les dits pères devront donner et envoyer Les » chariots poùr chercher La ditte caisse à Nivelles et seront » obligés de nourrir et loger les soussignés avec ses ouvriers, » dans leur couvent chacque selon Leur condition et La coùtùme.

» 7° La dite caisse étant placée dans la ditte église, Les » Réñds pères seront libres de faire et laisser examiner La ditte » caisse par deux experts dans l'art, pour ce qui serait mal fait, » être taxé et Defalcqùé aù soussigné aù prix convenù sans y » pouvoir opposer.

» 8° La ditte caisse devra être achevée à la pacque de l'année » suivante 1700 quatre vingt neùf, poùr y pouvoir mettre » l'ouvrage de l'orgue par Mr Rochet, maître facteur d'orgues.

» 9° La balustrade de l'Oxal se fera sans les vases.

» 10 Item. Le dite soussigné est couvenue de faire la ditte » caisse, de la Livrer et mettre dans l'église des dits pères, comme » cy dessus dit est, pour la somme des sept cent et cinquante » florins argent courant de Brabant.

» Actum et convenù dans le coùvent des sùsdits pères à » Hoùgarde ce huit septembre 1700 quatre vingt huit.

» Nicolas Bonnet.
» F^{r} F. Van Polfliet, Prieur.
» F^{r} Ph. Van Roij, Vicar.
» F^{r} henricus Coenegras, Procurator.

— *Au verso de la pièce nous lisons :*

« Reçu du Révérend père procureur quarante cinq florins qui » fait le dernier payement de la caisse pour le sieur Bonnet, ce » 13 novembre 1789.

« A. ROCHET, facteur d'orgues ».

— *Plus loin, écrit d'une autre main :*

« dit is oock den 28 X^{ber} in rekeninge geweest ».

— *Sur le dos une indication pour le classement dans les archives :*

« Regarderende ons nieuw orgel kas » (1).

Le facteur d'orgues ANTOINE BERGERE travaillait et résidait, selon toute probabilité, à Bruxelles. En effet l'acte, que nous venons de publier, fut passé devant un notaire de cette localité. Nous ne possédons malheureusement aucun renseignement biographique sur Bergere.

GRÉGOIR (2) cite un facteur d'orgues nommé Berger (A.-J.) vivant, vers le milieu du XVIIIe siècle, à Bruges. Il dit à ce propos :

« Berger a construit, dans les Flandres, un grand nombre » d'instruments parmi lesquels nous citons celui de Blanken- » berghe, de 4 pieds, placé en 1763. »

Parmi les souscripteurs aux : « six concerts ad libitum, » *première partie* : un clavecine obligato, un violon primo et un » alto-violon. Composés et gravés par Pierre de Brabandere, organiste » à la collégiale de Saint-Sauveur à Bruges. Opera prima. Prix » V florins, argent de change. » Nous relevons le nom de : » M. BERGEZ, *faiseur d'orgues à Bruxelles.* » Or les « six concerts » de l'organiste P. de Brabandere, ne virent le jour qu'en 1750 (3). Comment établir une relation de parenté entre Berger de Bruges, M. Bergez et Bergere de Bruxelles? Il est à remarquer pourtant que les deux facteurs Berger et Bergez furent contempo-

(1) Nous possédons ces deux contrats dans notre collection. Mr Van Balberghe Emile, géomètre juré, bibliophile distingué, nous a généreusement fait don de ces documents; nous l'en remercions bien vivement.

(2) ED. GRÉGOIR. *Histoire de l'orgue*, p. 79.

(3) EDM. VANDER STRAETEN. *Musique aux Pays-Bas*, t. 4, p. 305.

rains, la variante du nom Berger avec l'r final au lieu de z est insignifiante, de plus la souscription du facteur bruxellois à l'œuvre du brugeois P. de Brabandere, fait supposer que Bergez de Bruxelles avait des relations avec le chef-lieu de la Flandre Occidentale et peut-être des relations de famille avec Berger, le facteur d'orgues à Bruges?

Quant à affirmer qu'Antoine Bergere, vivant à Bruxelles au XVIIe siècle, serait apparenté à ses homonymes du XVIIIe siècle, nous n'osons le faire en ce moment, faute de documents suffisants.

Le nom de Rochet est ignoré par Vander Straeten et Grégoir. Nous avons feuilleté en tous sens l'*Histoire de l'orgue* de ce dernier sans résultat aucun.

Vient se poser la question : où Rochet est-il né? où ses ateliers furent-ils établis? Dans le contrat, décrit ci-dessus, Rochet en signant n'indique pas son lieu de résidence, tandis que Nicolas Bonnet se dit de Nivelles. En lisant le nom de cette dernière localité nous nous sommes fait le raisonnement suivant : le facteur d'orgues Rochet n'aurait-il pas pris, pour la facilité de son travail, un concitoyen auquel il pouvait donner les instructions voulues et vérifier le travail sans devoir se déplacer à de grandes distances? Il semble d'ailleurs assez logique que les facteurs d'orgues qui, pour la construction de leurs instruments ne pouvaient se passer du concours du menuisier-sculpteur, aient eu à leur disposition, soit chez eux, soit tout au moins dans leur ville, un homme capable prêt à fournir les buffets indispensables pour l'instrument. Il nous semblait donc fort probable que Rochet fut, lui aussi, établi à Nivelles. Partant de cette hypothèse, nous avons repris l'*Histoire de l'orgue* de Grégoir, et y avons relevé les facteurs nivellois du XVIIIe siècle. A la lettre B, du livre susdit, notre attention fut attirée sur certain Boché (J.) de Nivelles. La lecture de ce nom nous fit naître un pressentiment qui faisait supposer une erreur d'orthographe de la part de Grégoir. Voulant en avoir le cœur net, nous nous mîmes en rapport avec M. Hanon de Louvet, de Nivelles (1). Ce dernier nous fit savoir que le nom de Boché

(1) Nous sommes heureux de pouvoir adresser ici nos plus vifs remercîments à M. Hanon de Louvet pour les bons services qu'il a bien voulu nous rendre, en cherchant les renseignements demandés concernant Rochet.

n'était pas du tout nivellois, tandis que *Rochet l'était bien*. C'était déjà une bien bonne indication. Entretemps nous fîmes la connaissance de M. G. Willame, directeur au ministère de l'intérieur (1), qui, avec un admirable empressement, auquel nous sommes heureux de rendre hommage ici, nous donna des renseignements aussi importants qu'inespérés, notamment un acte de baptême et un acte de mariage de A. Rochet.

« Februarius 1749.

» Vigesima septima Februarii baptisavi Adrianum-Josephum-
» Guislenum Rochet, ortum ex Augustino Rochet et Maria-Bar-
» bara Lacroix, conjugibus.

» Pat : Adrianus-Josephus Paradis et Maria Ludovica
» Rochet. »

« Obtenta dispensatione in bannis proclamatione, die 29 Ja-
» nuarii 1775, in matrimonium copulati sunt Adrianus-Joseph
» Rochet et Maria-Antonia Coppin, presentibus Emmanuele
» Loysau, Columbino-Bernardo Rochet, Rosalia Coppin et Maria-
» Isabella Rochet. »

— Un Augustin Rochet, père d'Adrien naquit en 1704.

(Archives de Nivelles.)

Il n'y a donc plus de doutes; Adrien Rochet fut bien de Nivelles.

Voyons maintenant les notes de Grégoir relatives au prétendu Boché de Nivelles :

Voici ce que dit l'*Histoire de l'orgue* à la page 79.

« Boché (J.) à Nivelles, construit en 1789, l'orgue à Dieghem
» (près Bruxelles) composé de 3 claviers, 32 reg. et pédale accro-
» chée. Les jeux de fond de cet instrument ont parfaitement réussi.
» On a aussi de bonnes orgues de ce facteur à Vilvorde, Machelen
» et Crainhem, province de Brabant. »

Cette note laconique ne fournit aucun renseignement biographique, par contre Grégoir cite les localités où Boché plaça des instruments: Vilvorde, Machelen, Dieghem, Crainhem (remarquez

(1) Tous nos remercîments à M. Willame pour les bons services qu'il a bien voulu nous rendre au cours de ce travail. C'est grâce à l'aimable intervention de M. Willame que nous devons les renseignements, extraits des archives de Nivelles, établissant l'origine nivelloise de Rochet.

le curieux enchainement de ces localités qui se suivent, géographiquement parlant, en ligne droite). La vérification en fut aisée, nous la tentâmes.

A Vilvorde on ne savait rien nous dire sur la prétendue fourniture de Boché. M. Nauwelaerts, fils, docteur en droit (1), qui s'occupe de l'histoire de l'église Notre-Dame de Vilvorde, nous a montré avec la plus grande bienveillance ses notes concernant les orgues de cette église. Nous y relevons des instruments fournis par Chrétien Penceleer (en 1714) et Goyaert de Bruxelles (en 1760) mais rien de Boché. Peut-être ce dernier avait-il fourni l'instrument cité par Grégoir à une communauté religieuse établie dans Vilvorde, ou dans le circuit de cette ville.

A Machelen notre enquête demeure également sans réponse. Enfin Dieghem, nous satisfit pleinement. M. Hauwaerts, organiste de l'église paroissiale de ce village, nous a assuré qu'il avait connu l'orgue attribué par Gregoir à Boché. « Cet *excellent* instrument, [mon ami Lemmens de Liège (c'est M. Hauwaerts, qui parle) l'a fréquemment essayé et en a exprimé sa satisfaction] était marqué Rochet. Ce nom figurait, en grandes lettres, sur une étiquette collée à l'intérieur du buffet. L'orgue ancien de Rochet a servi à Dieghem jusqu'en 1899, année où le mécanisme fut restauré par M. Verhulst, facteur d'orgues à Herent ». D'après ce que nous a affirmé M. Hauwaerts, Rochet aurait également reçu la commande d'un orgue pour l'église collégiale de Sainte Gudule à Bruxelles.

Voilà qui est établi : Boché est fautif, il faut lire Rochet. L'erreur de Grégoir peut d'ailleurs s'expliquer assez facilement : le *R*, mal formé, a été pris pour un *B* ; quant à la terminaison *ché* au lieu de *chet*, cette faute se commet fréquemment, encore aujourd'hui, chez les flamands (ainsi *Becquet* se prononce *Becqué*), peu familiarisés avec la langue française.

Ici s'arrêtent nos renseignements sur Rochet. Espérons qu'un jour ses concitoyens fassent mieux connaître cet habile facteur d'orgues, dont les produits furent très estimés. Terminons en signalant aussi les noms de Théodore Dolnus, maître organiste à Bruxelles (?) cité dans le premier contrat, et de Nicolas Bonnet, le menuisier-sculpteur de Nivelles associé à l'entreprise de l'orgue de

---

(1) Nos plus vifs remercîments à MM. l'avocat Nauwelaerts de Vilvorde et Hauwaerts organiste de Dieghem, pour les renseignements utiles qu'ils ont bien voulu nous communiquer.

Hougaerde fourni par A. Rochet. Ce dernier naquit à Nivelles, le 3 mai 1729; il fut sculpteur fort habile. Son fils Henri, né aussi à Nivelles, le 1er mars 1768, continua le métier paternel avec succès; il fut entr' autres l'auteur du buffet d'orgue du grand séminaire de Malines, de la balustrade et du buffet d'orgue de Roosbeek (1).

---

(1) Edm. Jamart. *Notice sur l'Académie de dessin*, précédée d'un aperçu sur le café artistique de Nivelles. Nivelles. Ve Emm. Despret-Ferdinand, 1885, p. 25 (communiqué par M. Willame).

La Musique flamande en Angleterre

par Louis A. Klemantaski.

M. le Président, Messieurs,

De l'avis de beaucoup de gens, la musique anglaise, ou peut-être dois-je dire la musique britannique, n'a été exposée qu'à deux influences extra-insulaires, à savoir, celles des écoles italienne et allemande, et tantôt celle-ci a eu le plus grand effet, tantôt celle-là Cependant, rien n'est moins vrai que cette idée. L'amateur ordinaire de musique la partage, parce que son éducation, à cet égard, a été, peut-être, un peu négligée. Quand on cherche une explication à cette croyance populaire, on n'en trouve point, et il faut conclure, enfin, qu'elle a eu son origine dans l'ignorance de l'esprit populaire, une ignorance, malheureusement, non encore éclaircie, de nos jours. La seule circonstance atténuante que l'on puisse trouver pour cette ignorance terrible, c'est que les autres influences citées ont été de date beaucoup plus récente.

Dans le dix-huitième siècle, ou plutôt, pendant la période qui a suivi la production du « Messie », c'est-à-dire en 1742, l'influence de Haendel, en Angleterre, fut suprême; et depuis sa mort, en 1759, une production régulière d'oratorios fut assurée. Puis, avant que les charmes du magicien saxon eussent commencé à s'affaiblir, ils étaient renouvelés, avec une efficacité même plus grande, par Félix Mendelssohn.

Ainsi, sous les règnes des Georges, des William IV, et des Victoria, jusqu'au moment où, en 1900, au Festival Musical de Birmingham, *Le Rêve de Gerontius* de Sir Edward Elgar vit le jour pour la première fois, l'Angleterre, les Iles Britanniques, — l'Empire Britannique, on pourrait presque dire, étaient dans les voiles des traditions de Haendel et de Mendelssohn. Quels que soient les attraits des œuvres de ces maîtres, il est certain que, sous la plume de leurs imitateurs nombreux, les oratorios devenaient très fades.

Pendant ce temps, les œuvres italiennes, presqu'entièrement lyriques, avaient été très recherchées, et bien appréciées. Même au temps des opéras de Haendel, on se rappelle Hasse, Porpora et

Bononcini, qui étaient des rivaux sérieux. L'influence italienne fut la plus ancienne. Dans le *Spectator*, Addison et Steele se sont souvent moqués de l'opéra italien (Vide le *Spectator* : 5, 13, 18, 22, 28, 29, 31).

La musique de l'opéra resta, par conséquent, dans les mains italiennes presque jusqu'aujourd'hui, les noms des Weber, des Meyerbeer, et des Auber n'étant que les exceptions nécessaires à prouver la règle.

Nous avons considéré brièvement les effets de la musique d'Italie et d'Allemagne sur celle de ce pays. A ce point de vue, on peut remarquer un fait curieux. Pendant le dix-huitième et pendant la plus grande partie du dix-neuvième siècle, le public, ou, en tout cas, les gens qui s'intéressaient à la musique, put se diviser en trois catégories : la première comprenait la classe ouvrière dont les goûts musicaux furent satisfaits par des ballades ; la classe moyenne se méfiait de l'opéra, et restait fidèle à Haendel, Mendelssohn, Bennett, Macfarren, Sullivan, et de nombreux compositeurs d'oratorios sans grande originalité ; enfin, la haute société donnait ses suffrages d'abord aux Anfossi, aux Piccinni et aux Zingarelli, puis aux Rossini, aux Donizetti et aux Bellini, cherchant la forme d'art qu'elle trouve le plus adaptée à ses besoins esthétiques. Aujourd'hui, naturellement, ces divisions sont devenus bien embrouillées. Dans la période des Tudors, elles n'existaient point.

II.

Plusieurs villes ont prétendu donner naissance à Homère, ainsi plusieurs individus ont prétendu à l'invention du contrepoint. Pour être exact, personne n'aurait pu inventer le contrepoint, pour la même raison que nulle race n'aurait pu inventer l'habitude de manger. C'est un Anglais, John Dunstable à qui l'honneur d'avoir inventé l'emploi des parties indépendantes vocales doit être accordé. Ce brave homme aurait presque pu être un personnage légendaire, parce que nous dérivons tout ce que nous savons à son sujet de son épitaphe. Celle-ci apprend qu'il mourut en 1453, et l'on croit qu'il naquit en 1380 ou à peu près. Malgré ce manque de renseignements définis, il n'est pas impossible de compléter un peu son histoire. On sait bien certainement que, pendant sa vie, l'Europe musicale, les Pays-Bas y compris, était obligée d'avoir recours à l'Angleterre pour la

science harmonique. Ce fut l'apogée : la décadence suivit bientôt.

Il n'est pas nécessaire d'insister sur la fière prééminence artistique et commerciale des Pays-Bas dans le seizième siècle. Il suffit de rappeler que leur influence en toute matière fut grande et permanente en Angleterre. Trente ans après la mort de Dunstable, la musique flamande fut toute puissante de ce côte de la mer du Nord.

III.

Nous sommes arrivés à un point difficile et important de notre thèse. Comment cette nouvelle musique est-elle arrivée dans ce pays, et sous quelles conditions? Voici quelque chose d'un peu mystérieux.

Aujourd'hui il est peut-être difficile d'imaginer où se trouve le mystère. Cependant, *ex nihilo nihil fit.* En 1500 les dépêches et les entrevues des journaux n'existaient pas, et une agence plus solide que les fils télégraphiques était nécessaire pour introduire ici les modes flamandes.

D'après une autorité instruite, M. Wooldridge, qui, cependant, ne produit aucun document à l'appui de ce qu'il dit, nul compositeur flamand renommé ne visita Angleterre pendant la période en question. Le même savant attribue le développement des idées modernes (comme on les appela), à la diffusion de livres imprimés et manuscrits. Petrucci, par exemple, imprimait les compositions des Néerlandais depuis 1503, et elles pouvaient très bien arriver ainsi à la connaissance de la chapelle d'Henri VIII (1).

C'est possible. Néanmoins, on se procure et on lit des livres rarement, sans qu'ils soient recommandés, et il est bien douteux que les fruits des presses de Petrucci aient été introduits en Angleterre sans autre aide.

M. Wooldridge, à qui je me suis déjà adressé, est de l'avis qu'il n'existe aucun témoignage de visite rendue par les compositeurs flamands à ce pays. Cependant, Thanus raconte que le célèbre Orlando di Lasso fut honorablement reçu par Henri VIII (2); Fétis, également, nous dit que Benedictus Ducis,

---

(1) *The Oxford History of Music*, Part 2: *The Polyphonic Period,* by H E. Wooldridge, M. A., 1901 ; pp. 321/322.

(2) Cité par un écrivain dans *The Harmonicon,* May 1827, p. 89.

d'Anvers, fut invité à se rendre en Angleterre par ce même amateur royal de musique (1).

Le témoignage de ces deux autorités a bien certainement été invoqué, mais je crois que nulle recherche sérieuse des archives contemporaines n'a encore été faite. Quand on aura fait cela, il est bien probable que des preuves documentaires de ces invitations d'Henri VIII seront découvertes. Si on savait prouver que Orlando di Lasso et Ducis visitèrent l'Angleterre, il serait certain que nous leur devons l'introduction de la musique flamande.

Mais les sources ne sont pas encore épuisées.

En 1336, le Comte de Flandre, à l'instance de Philippe VI de France, demanda l'emprisonnement de tous les Anglais trouvés dans les Pays-Bas. Edouard III, en revanche, défendit l'exportation de laine anglaise, et l'importation de drap étranger. Ainsi, les Flamands se trouvèrent ruinés. Pour éviter cette catastrophe, ils émigrèrent en grand nombre, et beaucoup d'entr'eux s'établirent à Norwich (2), et dans d'autres ports d'East Anglia (3). Sans doute, ces gens restèrent à un certain degré en relation avec les Néerlandais, — l'intérêt à leur patrie ne devait s'éteindre avant cent cinquante ans; — et à la période dont nous parlons, ils étaient sans doute au courant de la musique des Flandres. Par cette route les nouvelles idées auraient pu pénétrer avec facilité en Angleterre; et c'est un fait que pas mal de chansons populaires ou « folk-tunes » flamandes ont été introduites en Angleterre par ces tisseurs (4).

D'ailleurs, d'après les annales du sacre d'Henri VIII, beaucoup de musiciens, portant des noms flamands, assistaient à la cérémonie. Par exemple, les « vialls » comprenaient Peter Vanwilder et Hans Asenerte; les flûtes, John de Severnacke, Guillam Troche, et plusieurs autres; le harpiste, Bernard Dupont. Parmi les « mynstrells » ordinaires d'Henri furent Hans Naile, Steven Delalaund, Hakenet Delmers, Hakenett de Lewys et Jamyn Marquesyn. Philip Vanwilder fut le gardien des instruments du roi (5); et le cardinal Wolsey avait des musiciens

---

(1) Fétis : Biographie universelle des musiciens, sous « Ducis ».

(2) *Vide Foedera de Rymer*, cité par R. H. Mason en *A History of Norfolk*, London, 1884; p. 5.

(3) Aussi, je crois, dans le comté de Gloucester.

(4) Chappell : *Old English Music*.

(5) Voir *The King's Music*, par le Rév. H. C. de Lafontaine, London, 1909; p. 2, 6.

flamands dans son ménage. Ce fut par les sons de ceux-ci, à une fête donnée par le Cardinal à l'Ambassadeur français, que les Français furent emportés au paradis, et on peut bien croire, comme dit Guicciardini, que la Flandre fournissait toute l'Europe de chanteurs et de compositeurs (1).

Ces musiciens ne naquirent pas en Angleterre, où la tournure étrangère de leurs noms aurait été changée. S'ils étaient d'origine néerlandaise, ils ont dû propager les œuvres de leurs compatriotes. Ainsi, l'arrivée d'un éminent compositeur flamand n'est pas essentiellement nécessaire.

Il y a un autre point, d'importance considérable, qu'il faut considérer. Tout le monde a entendu parler de la longue amitié de Sir Thomas More et Erasme. Le philosophe fit la connaissance de son frère anglais à Oxford, quand il étudiait à Christchurch. Ils devinrent des amis très intimes. Plus tard, le Hollandais fit un long séjour à la maison de More, à Chelsea.

Or, Erasme, comme on le sait, avait une voix musicale qui « semblait dire que la Nature l'avait destiné à devenir un musicien » (2). Etant destiné par sa mère à l'Eglise, on avait cultivé sa voix, et pendant quatre ans il étudia la musique sous le célèbre Obrecht qui, avec Okeghem, fut un des introducteurs du nouveau mouvement. Froude nous raconte qu'Erasme avait peu de goût pour la musique, et que, plus tard, il détesta la musique ecclésiastique. Néanmoins, Sir Thomas More aimait tellement l'art qu'il enseigna la musique à sa femme « pour la faire moins mondaine » (3). Ainsi, il est très possible qu'Erasme, quand il était en Angleterre, introduisit la musique de son ancien professeur, non pas parce qu'il l'aimait lui-même, mais pour faire plaisir à ses amis.

IV.

Ayant ainsi examiné les routes diverses par lesquelles la musique flamande aurait pu entrer dans les îles Britanniques, il faut essayer de démontrer son influence sur les compositeurs les plus brillants, dont la musique sacrée anglaise ait jamais pu se vanter.

A Eton College on a conservé un vieux livre de chœur d'où

---

(1) Descrittione de tutti i Paesi Bassi, altrimenti delli Germani Inferiore, 1581.

(2) J. A. Froude : *Life and Letters of Erasmus*, p. 3.

(3) Voir : *Life of Sir Thomas More* (par son arrière petit-fils).

il est évident que les compositeurs qui y sont représentés, ne se servaient pas encore des méthodes néerlandaises.

En effet, après l'examen d'un livre probablement contemporain, le Fayrfax, même M. Wooldridge est convaincu qu'une école nouvelle et réactionnaire était en train de se former.

Cependant les exemples les plus anciens connus d'œuvres montrant quelque évidence de l'influence des écoles flamandes sont les deux motets de Sampson, doyen de la chapelle royale. Ainsi la date de l'introduction semble limitée à 1516, les motets cités ayant été publiés pendant cette année. L'un, *Quam pulchra es,* est surtout remarquable. « Son rapport aux œuvres contemporaines flamandes est évident par suite de l'ouverture de fugue, des points courts d'imitation qui suivent, et de la cadence plagale élaborée. Dans la pièce entière, la convenance harmonique est reconnue, mais pas atteinte au même degré que dans les œuvres flamandes du temps » (1).

M. Myles Birket Foster, parlant d'un hymne, « *Rejoice in the Lord alway* », composé par John Redfern, qui mourut en 1547, dit « que c'est une œuvre de contrepoint ferme et large, qui peut être comparée favorablement avec n'importe quelle composition du temps, et qui constitue une preuve que la musique en Angleterre avait atteint à cette époque un niveau tout au moins égal à celui des œuvres des écoles de l'Italie et des Pays-Bas » (2).

La signification exacte de cette assertion n'est pas bien évidente. Si M. Foster veut dire que Redfern, se servant des inventions étrangères, a produit une œuvre égale à celles des Flamands eux-mêmes, on peut bien croire qu'il voit un peu les choses trop en rose. En tout cas, cet exemple aurait dû être exceptionnel, car ce n'est pas avant l'époque de Tye et de Tallis que nous trouvons des œuvres véritablement égales à celles des écoles italienne et néerlandaise.

A ce point, il faut offrir quelques mots d'explication sur l'état religieux de l'Angleterre à cette époque. En 1521, il faut se rappeler que le roi Henri VIII publia une réfutation des doctrines de Luther, et reçut, comme récompense, le titre pompeux de *Fidei Defensor*. Quatorze ans plus tard, le même monarque supprima les monastères, et la réformation fut commencée. Sous

---

(4) Wooldridge, *op. cit.*, pp. 322/3.

(1) *Anthems and Anthem-composers,* by Myles Birket Foster, 1901.

le règne de son fils, Edouard, la balance entre les deux sectes fut plus égale, mais sous la reine Marie commença une persécution active des protestants. Après sa mort, lorsqu'Elisabeth lui succéda sur le trône, ce fut le tour des catholiques de souffrir. Au milieu de ces vicissitudes, la musique ecclésiastique en Angleterre était en une situation très précaire.

Or, le docteur Christopher Tye naquit vers l'an 1500, et reçut sa nomination à la chapelle du roi en 1537, ou à peu près. Il semble que ce musicien devint protestant, car, à l'avènement de la reine Marie, il renonça à son emploi, et plus tard, sous le règne d'Elisabeth, il devint pasteur. Il mourut en 1570.

Le docteur Tye fut un des premiers à adopter les méthodes des Pays-Bas, et il le fit avec le plus grand succès. « Le splendide *Miserere* de jeunesse.... commence avec un canon à deux voix.... qui nous rappelle Dufay....... Tye aurait choisi la mélodie populaire anglaise, *Westron Wynde*, comme sujet d'une de ses premières messes, comme marque de son admiration des méthodes des Pays-Bas. En tous les essais de ces œuvres précoces, Tye est bien égal à ses modèles, et en sa grande messe à six voix, *Euge bone*, l'œuvre caractéristique de sa maturité, il montre qu'en son âge moyen, il n'était pas inférieur à ses contemporains des Pays-Bas, mais marche de pair avec leur développement. A quelques égards, par exemple par la fraîcheur mélodieuse des sujets de fugue de cette composition admirable, il les dépasse » (1).

Musicien plus célèbre que Tye, Thomas Tallis naquit vers 1510. On lui a donné le fier titre de Père de la musique anglaise religieuse. Il fut originairement organiste à Waltham Abbey. Après la dissolution des monastères par Henri VIII, il fut nommé à la chapelle royale (en 1540). Tallis n'avait pas de scrupules religieux, et pouvait se vanter d'avoir vécu honorablement sous quatre règnes. Sous le règne d'Elisabeth, le service de l'église fut changé, et à cette tâche Tallis prit une part importante. Il appréciait la haute valeur des inventions d'Okegem, Binchois, Dufay, et des autres grands Flamands, et adopta bientôt leurs méthodes. « Dans la messe remarquable à quatre voix conservée au British Museum...., on trouve.... rapprochement direct aux modes des Pays-Bas dans la grande ouverture harmonique en pleines cordes, qui nous rappelle Brumel, ou

(1) Wooldridge, *op. cit.*, p. 325.

Pierre de la Rue. Aussi, le traitement du petit point comme moyen de terminer..... est d'un style étranger. On observe dans le motet splendide, *Audivi media nocte*, une similitude même plus exacte avec les méthodes néerlandaises » (1).

On n'a pas le temps, en ce moment, d'examiner et de suivre tout le cours de l'histoire de la musique sacrée anglaise. Des élèves de Tallis, comme Robert Whyte et William Bird, suivirent les pas de leur maître, et comme les œuvres de tous ces compositeurs se trouvent largement dans les services modernes, il est certain que l'influence flamande en Angleterre a dû être très grande. Récemment, M. Wooldridge et d'autres écrivains ont fait beaucoup pour reconnaître les droits de la Flandre, et il est possible que, avant peu, l'ignorance de notre dette aux Pays-Bas aura complètement disparu, et que l'honneur que nous devons à nos illustres confrères sera universellement reconnu.

Je désire saisir cette occasion pour vous remercier, M. le Président, et vous, Messieurs mes auditeurs aimables et patients, de votre courtoisie d'avoir écouté avec tant d'attention, et tant de bonté, la parole d'une personne peu versée dans votre langue, — et pour remercier cordialement mes savants amis, M. De Ternant, qui m'a si bien aidé par ses conseils, et M. Albert Nunn, qui a traduit ma thèse en français.

---

(1) WOOLDRIDGE, *op. cit.*, p. 326.

Belgische Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Deutschland.

von

Amalie Arnheim.

Die ausserordentliche Wirkung niederländischer Musik und ihrer Vertreter auf Deutschland ist bekannt. An vielen deutschen Fürstenhöfen, als Kapellmeister, Sänger, Instrumentisten und Komponisten wirken Niederländer und ein grosser Teil der in jener Zeit gedruckten und handschriftlich in Deutschland erhaltenen musikalischen Sammlungen enthalten Werke der bedeutendsten unter ihnen.

Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts tritt der ausschliesslich niederländische Einfluss in Deutschland nach und nach zurück. Durch die englische Violenmusik wird Deutschland in seinem instrumentalen Schaffen nach einer anderen Richtung hin angeregt, während von Norden her der Nordniederländer Sweelinck auf die Entwicklung der deutschen Organistenschule, von Süden her Italien durch die Entstehung der Oper, durch die Monodie auf die Liedkomposition von grösster Wirkung war. Auch die politische Lage der Niederlande, die blutigen Kämpfe haben dazu beigetragen, dass die niederländische Kunst der Musik mit der Mitte des 17. Jahrhunderts aus Deutschland fast verschwunden erscheint. In der Tat wirkt sie aber fort, wir wissen, dass die nordischen Städte, Hamburg z. B., mit der musikalischen Kultur der Niederlande eng verwachsen war, dass die Freiheitskämpfe eine Gattung von modernem Lied hervorbrachten, deren Schönheit auf die deutschen Studenten, die die Universitäten Leiden, Utrecht, Löwen besuchten, nicht ohne Wirkung blieb, wie z. B. bei dem Liederdichter Johann Rist nachgewiesen werden konnte (1).

Die südlichen Provinzen der Niederlande, Flandern, Brabant, Hennegau, Lüttich waren im 16. Jahrhundert die Geburtsstätten vieler Tonmeister gewesen. Diese waren an Talent ihren

---

(1) Vgl. H. Kretzschmar : Geschichte des neuen deutschen Liedes. Teil I, Leipzig 1911, p. 47.

Vorgängern ebenbürtig und vergrösserten noch das Ansehen eines vergangenen Geschlechts. Trotz der kunstsinnigen Regenten ihrer Heimat blieben sie nur in geringer Zahl im Vaterlande. Die meisten zogen in die Welt hinaus, wo sie als Kapellmeister, wie als « gut brabantisch diskantierende Sänger » sehr geschätzt wurden. So findet man sie allenthalben, als Kapellmeister Karl V., wie bei den Herzögen von Burgund, in Lissabon und in Venedig, in Deutschland bei dem deutschen Kaiser in Wien und Prag, an den Höfen zu Dresden, Berlin und München. Hier war es Orlandus Lassus, der der Kunst seines Vaterlandes die Wege ebnete und ihr einen unvergänglichen Ruhm sicherte. Von Herzog Albert V., nach München berufen, durch seine Ehe mit einer deutschen Frau, Regina Weckinger, dort sesshaft geworden, haben sein Leben, wie auch seine Werke etwas Kosmopolitisches. Ueber ihn hier näher zu berichten, erübrigt sich, da die grundlegende Arbeit Sandbergers (1) und eine Gesamtausgabe von Lassus' Werken (2) genügenden Aufschluss über seine Bedeutung, auch für die Entwicklung der deutschen Kunst geben. Dass seine Werke im 16. Jahrhundert auch schon in Berlin bekannt und geschätzt waren, bezeugt ein Musikalieninventar aus dem Jahre 1582 zur Regierungszeit des Kurfürsten Johann Georg. Dort steht « an grossen Messbüchern » verzeichnet. 1) « Patrocinium Musices Orlandj Delasso : Ein Buch in Folio von Regalpappier in Pap vnd schwarz ledder eingebunden » (3).

Lassus bildete den Mittelpunkt für alle Niederländer, die nach Süddeutschland kamen. Zu ihm drängten sich die Schüler und seine Singeschule hatte den grössten Ruf. Namentlich mit dem benachbarten Stuttgart fand ein reger Verkehr statt. Dort herrschte unter Herzog Christoph und dessen Sohn Ludwig durch die Begründung und Entwicklung einer Hofkantorei ein reicheres musikalisches Leben. Unter der Regierung Herzogs Friedrich I. von Mömpelgard brachte die aus namhaften Künstlern zusammengesetzte tüchtige Hofkapelle noch einen grösseren

---

(1) Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, in 3 Büchern Leipzig, 1894/95.

(2) Gesamtausgabe der Werke von Orlando di Lasso, besorgt von Haberl und Sandberger.

(3) C. Sachs : Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe. Berlin, 1910, p. 203 und 282.

Aufschwung, und Niederländer hatten die einflussreichsten Posten inne. Um 1593 liegt die Leitung der Hofkapelle in den Händen von Balduin Hoyul, des Sohnes eines Markus Hoyul aus Lüttich. Ursprünglich als Sänger der Singeschule ausgebildet, schickte man ihn im Sommer 1563, als seine Stimme für den Diskant unbrauchbar geworden war, zu Orlandus Lassus, « um das Komponieren zu ergreifen ». 1565 ist er wieder in der Stuttgarter Kapelle als Komponist und Altist angestellt, schon ein Jahr später widmete er zum Neujahrstage dem Herzog einige seiner Kompositionen (1). Als der Italiener Scandellus, der Nachfolger des Niederländers Le Maistre in Dresden gestorben war, schlug Orlandus Lassus, der seinen Schüler Hoyul sehr schätzte, ihn dem Kurfürsten August von Sachsen als Nachfolger und kurfürstlichen Kapellmeister vor. In einem Briefe vom 13. Februar 1580 schildert er diesen folgendermassen : « Es ist auch bei dem Hertzoge zu Wirtembergk ein Junger Mann, der ist mein Discipel gewesen, ist im Stiefft Lüttich daheim, hatt des Wirtembergischen Capellmeisters tochter zum Weibe und heisset mit namen Balduinus Hoyeux, ein zimlicher Componist, und weill er jungk ist, kann er von tag zu tag besser werden » (2). Hoyul hat die Stelle in Dresden nicht erhalten. Im November 1593 widmete er dem inswischen in Stuttgart in der Regierung gefolgten neuen Herzog ein « sonder Tedeum Laudamus » (3). Schon 1594 starb er an der Pest und Leonhard Lechner, auch ein Schüler von Lassus, wurde sein Nachfolger.

---

(1) Vgl G. Bossert, I : Die Hofkantorei unter Herzog Christoph. Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. 1898, p. 138; G. Bossert, II : Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig. Württemb. Viertelj. H. f. Landesgesch. 1900; p. 259; G. Bossert, III : Die Hofkapelle unter Herzog Friedrich. 1553-1608. Württemb. Viertelj. H. f. Landesgesch. 1910, p. 329. — I. Sittard : Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe (Stuttgart 1890, p. 24).

(2) Sandberger : a. a. O. III. p. 293. — In denselben Briefe empfiehlt Lassus noch einen anderen Niederländer, Jacob Regnart. Lassus schreibt : « Es ist einer, der, wie mich deuchtet, E. Churf. G. woll dienen kunte; derselbe ist zu Praga in der Key : May : Capellen, darinnen er die Knaben im singen unterweisst, in Singen und in Componiren. Da E. Churf. Gnaden desselben Dienstes gebrauchen wolten, so kunten dieselbe es ihm zu wissen thuen. Ich mag in der wahrheit sagen, dass er ein treflich Kerll ist, bescheiden und vernünfftig, und wie mich deuchtet, heisset er Jacobus Regnart. Er ist ein Niederlender, redet gut deutzsch, und kan auch andere sprachen. Und in Summa, es ist ein gutter Musicus, und zu einem solchen dienst sehr artig.

(3) Bossert, III : a. a. O. p. 357.

Ueber Balduin Hoyuls Kompositionstätigkeit kann man an Hand seiner freilich nur zu einem kleinen Teil vollständig erhaltenen Werke urteilen. Er war sehr produktiv, schrieb 1572 Motetten und auch Kompositionen für Krummhörner, 1578 acht Magnificate, 1580 zwanzig Psalmen (1). Aus den Cantiones sacrae, die 1587 in Nürnberg gedruckt wurden, erkennt man den Niederländer und Schüler des Lassus. Für Deutschland sind namentlich die geistlichen Lieder und Psalmen « zu ehren dem durchleuchtigen Herrn Ludwigen, Hertzogen zu Würtemberg vnd Teck », mit einer Dedikation vom 1. August 1589 interessant. Sie sollen von « dreyen Discantisten » gesungen werden und sind komponiert » vor Ihrer Fürstlichen Gnaden Fürstlichen Tafel zu gebrauchen (2) ». Auch über Württemberg hinaus muss Hoyuls Ruf als Komponist gedrungen sein, denn ein altes Musikinventarium zu Cassel verzeichnet im Jahre 1593, also ein Jahr vor seinem Tode, drei Musikstücke Hoyuls (Hoyoul) zur Hochzeit Moritz des Gelehrten von Cassel (3).

Balduin Hoyul hat, wie Lassus, durch seine Ehe mit Brigitta, der Tochter des Kapellmeisters Daser, Deutschland zu seiner neuen Heimat gemacht. Daser was der Vorgänger von Lassus in München gewesen und 1572 Kapellmeister in Stuttgart geworden. 1574 wurde Hoyul sein Schwiegersohn. Gleich wie bei Lassus, so erbte sich auch bei Hoyul das musikalische Talent fort. Einer seiner Söhne, Johann Ludwig, wurde 1599 als Tenorist angestellt. 1606 erhält dieser neben Tobias Salomo, der auch ein Schüler Hoyuls in der Komposition gewesen war, den Posten eines Vicekapellmeisters und wird « ein guter Musicus practicus » genannt. Dass Iohann Ludwig als Komponist tätig gewesen sein muss, bezeugt eine im Dezember 1603 dem Herzog gewidmete Komposition. (4) Ein zweiter Sohn, Friedrich, wird kurpfälzischer Instrumentist in Heidelberg. Er spielte bei der Hochzeit des Herzogs Johann Friedrich 1609 in der Hofkapelle mit (5).

Da von den niederländischen Musikern Stuttgart von ihrer

(1) Bossert. II : a. a. O. p. 272.

(2) Eitner : Quellenlexikon V. p. 216.

(3) E. Zulauf : Beiträge zur Geschichte der landgräflich-hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten. Cassel 1912. p. 94.

(4) Vgl. Bossert III : a. a. O. p. 325 und 339.

(5) Ibid. p. 343.

Heimat aus, auf dem Wege nach München zu ihrem grössten Landsmann, als Durchgangsstation angesehen werden konnte, wurde der Zuzug niederländischer Sänger, Instrumentisten und Organisten ein sehr grosser. Es sprach auch für das Ansehen der fürstlichen Hofkantorei und Hofkapelle, dass ein Aufenthalt in Stuttgart sehr geschätzt wurde. Oft mussten sie, wie z. B. im Iahre 1556 Laurentius von Olfftur, tage- und wochenlang warten, bis sie angestellt werden konnten, (1) oft auch unverrichteter Sache weiterziehen, wie der « wohlbestimmte » Altist Johann Hein aus Lüttich, da die Kapelle 1567 vollständig besetzt war (2). Peter Lepris von Purgis, d. h. Brügge, meldet sich im Sommer 1563, Melchior Wians, ein Altist aus Mecheln, am 20. Juli 1566 (3). Der Tenorist Michael Franiker aus Bergen im Hennegau wird 1565 erwähnt (4), Adam Barbet, ein Sänger aus Antorf, d. h. Antwerpen, wird im September 1566 in Stuttgart angestellt (5). Von dem Tenoristen Buchardt oder Bogart in Gent, weiss man, dass seine « Hausfrau » in Stuttgart im Juli 1566 schwer erkrankt war (6). Georg Rackhius aus Löwen, ein Orgelspieler und Sänger, widmet dem Herzog im Januar 1570 eine Komposition (7), Tubal de la Heysche schon 10 Iahre früher 1560 eine solche, die ihm vier Gulden einbrachte (8). Eligius Liser, gewöhnlich Loy genannt, ein Sohn des Tusan Lyser aus Brüssel, wurde 1597 als Tenorist angestellt. Er heiratete eine Stuttgarterin, und es wird von ihm berichtet, dass er in den Jahren 1604/05 schwer erkrankt war, so dass er darüber « alle seine Nahrung eingebüsst hatte » und im Februar desselben Jahres mit sechs Gulden unterstützt werden musste (9). Simon Lohet, Sohn des Johann Lohet in Lüttich, wird, ehe er nach Stuttgart kam, « Archimusicus in der Republik Nürnberg » genannt. 1571 tritt er in die Kapelle mit 40 Gulden Gehalt ein und wird als « fürtrefflicher Organist » bezeichnet. 1580 wurde er als Hoforganist nach Italien geschickt,

---

(1) Bossert. I : a. a. O. p. 143.
(2) Ibid. p. 162.
(3) Ibid. p. 163.
(4) Ibid. p. 162.
(5) Ibid. p. 161.
(6) Ibid. p. 162.
(7) Ibid. p. 160.
(8) Ibid. p. 160.
(9) Bossert. III : a. a. O. p. 340.

um Instrumente einzukaufen und hielt sich in Venedig und Brescia auf. 1581 hatte er eiuen heftigen Streit mit dem Harfenisten der Kapelle, Peter Boy, über die Abendmahlslehre der Calvinisten, der viel Staub bei Hofe aufwirbelte (1). 1601 wurde er entlassen und starb 1611. Seine Kompositionen, Fugen für Klavier und Orgel, sind zum Teil erhalten (2). Zwanzig Fugen für Klavier finden sich in den « Nova musices organicae tabulatura » des Heilbronner Organisten Johannes Woltz, der « nun über die vierzig Jahre bei solcher herrlicher Musik für einen Organisten gebraucht ». Eine lange Dedikation für den Bürgermeister und Rat von Heilbronn, zwei Seiten Vorrede und ein Verzeichnis aller Musikstücke machen genau mit dem Inhalt dieser Sammlung aus den Jahre 1617 bekannt. Jeder der drei Teile hat einen besonderen Titel. Die Werke von Simon Lohet finden sich im zweiten und dritten Teil (3). Wie sehr Woltz die Fugen Lohets schätzte, zeigt sich in den Worten, die er diesen in seinem Sammelwerk zum Geleite gibt. « Fugas sequentes a Clarissimo viro, Aulae Wirtembergicae quondam organoedo celeberrimo, Domino Simone Lohet, cum quo mihi non multa intercessit familiaritas, olim communicatas, in honorificam ipsius memoriam.... (4). Auch audere Stuttgarter, z. B. Daser, Magister chori Ducalis, sind in der Sammlung des Woltz vertreten und einige Niederländer, unter ihnen Orlandus Lassus, Philipp de Monte, der Anglobelge Carl Luyton, aus Antwerpen, der, wie bekannt, als Organist bei dem Kaiser Maximilian II. und Rudolf II. in Wien und Prag angestellt war und 1620 starb (5). Simon Lohets Sohn Ludwig, ein Patenkind Herzog Ludwigs, wurde 1599 in Stuttgart Hoforganist und ging 1601 nach Venedig, « um sich in seiner Kunst weiter umzusehen und zu erfahren » (6).

Während sich im südlichen Deutschland, in München,

(1) Bossert. III : p. 346; Bossert. II : p. 277.

(2) Eitner : a. a. O. VI p. 209.

(3) E. Bohn : Bibliographie der Musikwerke bis 1700 in der Stadtbibliothek zu Breslau. Berlin, 1883. p. 336.

(4) G. Ritter : Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1884. p. 133.

(5) L. Köchel : Die Kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien von 1543-1867. Wien 1865. p. 48, 53, 125, 128; Eitner : a. a. O. VI. p. 256 ff.

(6) Bossert. II : a. a. O. p. 346.

Stuttgart und Wien (1) Musikerdynastien niederländischen Ursprungs gebildet haben, sieht auch Norddeutschland, Berlin, seinen Stolz darin, bedeutende niederländische Künstler an seinen Hof zu ziehen. Man kann wohl mit Recht annehmen, dass der Kapellmeister der Berliner Hofkapelle zur Zeit des Kurfürsten Johann Georg, Johann Wesalius, ein Niederländer war, da er in einer Bittschrift aus dem Jahre 1577 von « seinen lieben Eltern im Niederlande » spricht. Seine musikalische Laufbahn, hat er, wie eigentlich fast alle Niederländer, als Sänger, und zwar in der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden 1568 begonnen. Um 1574 wurde er Hausbesitzer in Berlin, erhielt 1577 ein Gehalt von 112 1/2 Reichstalern und ein Kostgeld von 52 Reichstalern für 3 bis 4 Diskantisten. Im Juli 1582 ist er gestorben. Er galt für einen sehr schlechten Haushälter und für sehr unordentlich. Ein Bibliotheksinventar, das nach seinem Tode in seinem Hause gefunden wurde, zeigt seinen guten musikalischen Geschmack, und enthält die Werke der besten Musiker der damaligen Zeit und einer früheren Epoche, Orlandus Lassus, Josquin de Près, Adrian Willaert u. s. w. Von seinen Kompositionen, Gelegenheitsgesängen, sind zwei durch Neudruck allgemein zugänglich (2). Auch Giselinus Furnerius war unter Wesalius als Sänger angestellt. Er nennt sich selbst Atrebatensis und stammt also aus Arras in Flandern (3). Gleichfalls unter Kurfürst Joachim II. gehört auch Jacob Mors (4) der Berliner Hofkapelle an. Er war in Antwerpen als Sohn eines Orgelbauers geboren, wurde zu Beginn des Jahres 1554 Hoforganist in Dresden und war schon 1557 in brandenburgischen Diensten. In diesem Jahre findet sich sein Name im Verzeichnis der kurfürstlichen Tabulaturbücher mit der Bemerkung, dass er diese « so offt er derer benöttigett auch gebrauchen muege » (5). 1585 ist er zum letzten Male im Kapelletat verzeichnet. — Auch Jacob Mors ist nicht in seine alte Heimat

(1) Das Material für Wien ist so reich, dass eine Verarbeitung desselben eine Sonderarbeit beansprucht.

(2) C. Sachs : a. a. O. p. 136, 249.

(3) Seine 1564 dem Kurfürsten gewidmete Gelegenheitskomposition, nach Eitner in der Katharinenkirche zu Brandenburg a/H. befindlich, ist dort nicht mehr vorhanden. Vgl. I. Fr. Taeglichsbeck : Die musikalischen Schätze der St. Katharinenkirche. Brandenburg, 1857. p. 39.

(4) Vgl. O. Kade : Die Organistenfamilie Mors im 16. Jahrhundert. Monatshefte für Musikgeschichte. XXIX. p. 43.

(5) Sachs : a. a. O. p. 135.

zurückgegangen. Sein Sohn Joachim war, wie sein Vater, zunächst in Dresden als Organist angestellt. 1581 tritt er in brandenburgische Dienste, wo er bis 1605 nachgewiesen werden kann (1). Auch der Diskantgeiger Johann de Vaulx, der 1573 in die Kapelle eintrat, war ein Niederländer und stammte aus Cambrai. 1570 — 73 gehörte er zu den Hofmusikern des Landgrafen Wilhelm IV. von Hessen-Cassel, und diente, wie er selbst berichtet, stets nur bei Fürsten (2).

Es ist auffallend, dass mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts sich fast überall der Bestand der Hofkapellen ändert. Englische Musiker, dann Deutsche, Italiener und Franzosen verdrängen die niederländischen Künstler, die freilich seit dem 16. Jahrhundert durch Generationen hindurch in Deutschland sesshaft geworden sind und nicht mehr als Fremde angesehen werden. Die Nordniederlande treten in engere künstlerische Verbindung mit norddeutscher Musik, wie von Sweelinck und seinen Schülern bekannt ist (3). Dagegen finden sich in Süddeutschland, in Bayern und Cöln, durch den Zusammenhang mit Lüttich Anknüpfungen mit musikalischer belgischer Kunst.

Egidius Hennius, Heine oder Haym, ein Kanonikus aus Lüttich, um 1631 Sänger an der Kirche St. Johann dem Evangelisten, tritt um 1637 zum Düsseldorfer pfalzgräflichen Hofe in Beziehung und wird unter Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm « Superintendent » der pfalzgräflichen Hofkapelle (4). Merkwürdigerweise liess sich Hennius nicht in Düsseldorf nieder, sondern ist nur vorübergehend dort und erfüllt seine Verpflichtung, für Kompositionen zu sorgen, von Lüttich aus. Um 1640 scheint er auch dem Erzbischof von Cöln, Ferdinand von Bayern verpflichtet gewesen zu sein, was aber erklärlich ist, da Lüttich unter dem Erzbistum Cöln stand. Von seinem Verhältnis zu Wolfgang Wilhelm berichtet ein kulturhistorisch interessanter Briefwechsel, der ununterbrochen bis 1650 fortgeführt worden ist (5). In den Jahren 1638-1646 entstanden eine Reihe von Kompositionen des Hennius, die am Düsseldorfer Hofe mit grossem Beifall aufgeführt wurden.

(1) Sachs : a. a. O. p. 140. (2) ibid. p. 141.

(3) Vgl. M. Seiffert : I. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII, p. 145 ff.

(4) W. Nagel : Gilles Heine. M. f. M. XXVIII, p. 94, p. 105 ff.

(5) Ibid. p. 106 ff.

1650 starb er plötzlich und wurde in Lüttich, seiner engeren Heimat, beigesetzt. Er galt für einen sehr begabten Komponisten. Auf dem Titelblatt der « Moteta sacra, tum instrumentorum, cum Basso continuo », die 1640 in Antwerpen erschienen, nennt er sich « Ferdinandi archiepiscop. musicae praefecto, Canonico et Cantore Collegiatae St. Johannis Evangelistae », ist also vielseitig beruflich in Anspruch genommen gewesen. Zwei seiner Werke, sechsstimmige Motetten und « Motetti sacri a tre, quattro e cinque » aus dem Jahre 1646 bewahrt die Pariser Bibliothek St. Genévière (1). Ein Gelegenheitsgesang « Hymnus S. Casimiri principis filii Regis Poloniae » für vier und fünf Stimmen erschien in Cöln und wird im Frankfurter, Leipziger und katholischen Herbstmessenkatalog des Jahres 1620 aufgeführt (2). Um diese Zeit muss Hennius noch sehr jung gewesen sein und kein bestimmtes Amt bekleidet haben, da der Hymnus nur den einfachen Namen des Autors, ohne jedes Amt nennt.

Unter den Cölnischen Kurfürsten, die gleichzeitig Bischöfe von Lüttich waren, namentlich zur Regierungszeit des Kurfürsten Joseph Clemens, gab es in der kurkölnischen Hofmusik eine Anzahl Musiker belgischen Ursprungs. In den Jahren 1659 bis 1714 wirkten dort die beiden Brüder Carl Laurens de Bèche und Wilhelm de Bèche, von denen der letztere in Lüttich von Kurfürst Clemens zum Hofmusikus ernannt wurde. Erwähnenswert ist auch Heinrich von den Enden, oder van den Eeden, der spätere Lehrer Ludwig van Beethovens, der 1728 Hoforganist genannt wird. Zu der Familie van den Eeden gehörte wohl auch Henri Vandeneed, den 1696 die Akten als Bassänger verzeichnen (3).

Caspar Printz, der bekannte deutsche Musikschriftsteller des 17. Jahrhonderts, erwähnt in seiner « Historischen Beschreibung der Edelen Sing- und Klingekunst » (4), in dem Bericht des Jahres 1614 niederländische Musiker. Er schreibt « Um diese Zeit seyn die berühmtesten Lautenisten gewesen in Niederland : Emanuel Hadrianus, Adrianus Dens, Joachim van den Hove ».

(1) Miscellanea Musicae Bio-Bibliographica, I, 2 p. 35.

(2) A. Göhler : Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564-1759 angezeigten Musikalien. Leipzig, 1902, p. 38.

(3) A. W. Thayer : Ludwig van Beethovens Leben, I, p. 11 ff.

(4) 1690 erschienen. 12. Kapitel, p. 135 § 19.

Hadrianus, Adriaensen ist sein Name, stammte, wie er selbst sagt, aus Antwerpen und sein Werk « Pratum musicum » war in Deutschland sehr beliebt. Dens lebte am Ende des 16. Jahrhunderts zu Cöln, wie aus der Dedikation des « Florilegium » hervorgeht, das er dem Grafen von Manderscheidt und Blankenhein « Coloniae Agrippinae 4. Nonar Septemb. anno 1594 widmet ». Joachim van den Hove, ebenfalls aus Antwerpen gebürtig, lebte um 1601 in Leiden, um 1616 im Haag. Die Werke, die Printz gekannt haben muss, fallen in die Iahre 1601 und 1612. Die « Praeludia testudinis ad symphoniam duarum » für zwei Stimmen mit Violenbegleitung sind erst 1611 erschienen. Van der Hove war der Lehrer des Grafen Heinrich Friedrich von Nassau und unterrichtete ihn im Lautenspiel. Ihm widmete er sein Werk aus dem Jahre 1601, « Florida sive canticnes », in denen sich auch Stücke für zwei Lauten, testudo maior und minor, und für zwei Lauten unisoni, finden.

Musikalisch mit Deutschland in Verbindung steht auch Pierre Cornet, Organist der Infantin Clara Eugenia in Brüssel, der Gemahlin des Erzherzogs und Statthalters Albrecht und Tochter Philipps II. von Spanien. Seine Orgelwerke sind in einer sehr interessanten Berliner Handschrift um 1625 von einem seiner Schüler aufgezeichnet worden. Eine Courante trägt den Vermerk « Mandato mi da luy a di 6 Nov. 1624 », eine « Phantasia » hatte dieser Schüler am 30. September 1625 von Cornet erhalten. Seine Kompositionen stehen auf einer sehr hohen Stufe, obgleich seine Harmonie die Chromatik noch wenig benutzt. Er, wie Peter Philipps, seiner Abstammung nach ein Engländer, der wie Cornet auch das Amt eines Hoforganisten bei dem Statthalter Albrecht bekleidete, hatten in dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts einen grossen Ruf, und es ist nicht unmöglich, dass Frescobaldi seine kurz nach 1600 unternommene Reise nach Flandern ausführte, um Cornet und Philipps aufzusuchen (1).

Als einer der bedeutenden Belgier des 17. Jahrhunderts gilt auch Carolus Hacquart, der um 1674 in Amsterdam lebte, und um 1640 in Brügge geboren sein soll. Seine « cantiones sacrae » widmet er Wilhelm Heinrich von Nassau. Die Berliner Bibliothek besitzt ein Manuskript von ihm « Deus misereatur » für drei

---

(1) Vgl. Ritter : a. a. O., p. 49.

Stimmen, drei Instrumente und Orgel. Seine gedruckten Werke sind aus den Jahren 1680 une 1686 (1).

Auch einige deutsche Zeitschriften und Schriften des 18. Jahrhunderts sind als Quellen für die musikalischen Beziehungen der Niederlande zu Deutschland anzusehen. Sie berichten von niederländischen Musikern und geben dadurch einen Beweis, welche Niederländer in der Zeit des Erscheinens der Zeitschrift für den Herausgeber derselben von Interesse gewesen sein müssen. So berichtet z. B. Mattheson in dem « beschützten Orchester » (2) ausführlich von Puteanus, eigentlich Hendrik van Put, der 1574 in Obergeldern geboren und 1646 in Löwen gestorben war. Derselbe hatte schon vor einem Jahrhundert, schreibt Mattheson 1717, also zu Beginn des 16. Jahrhunderts neue « claves », und zwar deren sieben, angenommen und « führte schon damahls eine leichtere Manier (als die Guidonische war) ein. »

In der « Grundlage einer Ehrenpforte » (3) heisst es von Frantz de Minde aus Brabant, einem berühmten Diskantisten. « In Lübeck machte er Bekanntschaft mit dem besten Orgelmann daselbst zu S. Marien, Nahmens Franciskus Tunder... Minde lies sich erstlich von ihm im Hause hören und erhielt grossen Beifall. Tunder nahm ihn hernach auf seine Orgel, von welcher er herabsang, wie ein Engel und eine ansehnliche Versammlung vor sich hatte, deren keiner jemahls dergleichen Sänger gehöret zu haben sich erinnern konnte... »

Von Pierre van Maldere, der von 1724-68 in Brüssel lebte, bringen die « Wöchentlichen Nachrichten » von Johann Adam Hiller Besprechungen seiner Symphonieen. Im 1. bis 13. Stück aus dem Jahre 1766 (4) findet sich eine Beurteilung der « Sei Sinfonie », die Carl von Lothringen, dem Gouverneur der Niederlande, gewidmet sind. Der Beurteiler schreibt u. a.: « Diese sechs Symphonien gefallen uns alle sehr wohl. Sie sind voll Feuer, voll Empfindung; dem jetzigen Geschmack, der mehr

(1) Das bei Eitner angegebene Singspiel « de triomfeerende Minvredespel » war bisher in Berlin in keiner der Abteilungen, auch nicht unter dem Namen des Dichters Buysero, aufzufinden.

(2) MATTHESON: Das beschützte Orchester oder desselben zweite Eröffnung. Hamburg, 1717, p. 325. — Es ist hier das Werk « Musathena, sive notarum heptas, ad harmonicae lectionis novum et facilem usum.... » Hanoviae. 1602. gemeint.

(3) MATTHESON: Grundlage einer Ehrenpforte. Hamburg, 1740, p. 227.

(4) p. 202.

comisch als ernsthaft ist, nicht ganz abgeneigt, aber doch weit zusammenhängender, ordentlicher und gravitätischer als die Arbeiten einiger anderer in Paris jetzt Mode gewordener Komponisten. Was sie besonders von anderen Symphonieen unterscheidet und ungemein brillant macht, ist der arbeitsame Bass, der immer in Bewegung ist, und bald vortreffliche Nachahmungen hervorbringt, bald die künstlichsten Bindungen unterstützt und belebt. Keine Menuetten und keine Trios. Jede Symphonie besteht aus drey ernsthaften Sätzen, die ihre gehörige Länge und Ausführung haben und bisweilen eher zu lang als zu kurz sind. Die Waldhörner und Oboen helfen dabey nur ausfüllen und können allenfalls weggelassen werden. Die Tonarten, aus denen diese Symphonieen gehen, sind in der Ordnung folgende : Die erste aus G moll, die zweyte aus C dur; die dritte aus B dur; die vierte aus G dur; die fünfte aus Es dur; die sechste aus D dur » (1). Der Kritiker bemängelt dann die Bezeichnung des Forte und Piano durch ein grosses F und P, « welche beyden Buchstaben einander so ähnlich sind und so leicht verwechselt werden können ».

Im Jahre 1770 geben die « Wöchentliche Nachrichten » (2) noch eine Beurteilung von sechs anderen Symphonien von van Maldere. Hier wird der Verfasser einer der « fleissigsten, neuen Komponisten » genannt, der « nicht in der Menge, sondern in der Güte » arbeitet. « Er weiss die gebundene Schreibart bisweilen so unerwartet und glücklich unter die freye und ungebundene zu vermengen », heisst es weiter, « dass seine Sätze dadurch eine Art von Würde und Pracht bekommen, die sie fähig machen, selbst an den ehrwürdigsten Orten jene Empfindungen der Ehrfurcht und der Andacht zu erwecken. Wenigstens lässt sich dies von den bekannten sechs Symphonien sagen, die im Breitkopfischen Katal. Suppl. II. p. 10 stehen, und worunter die drey ersten die vorzüglichsten sind. Von den gegenwärtigen lässt sich grösstentheils eben das sagen, doch scheinen sie uns hin und wieder nicht bloss Arbeit, sondern mehr Mühe zu verrathen. An Gedanken

(1) Vgl. Breitkopf : Svpplemento II dei Catalogi delle Sinfonie, Partite, Overture,.... che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. 1767. p. 10. — Die 6 Sinfonien befinden sich handschriftlich in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau, die 4. Sinfonie (g dur) in der Grossherzogl. Regierungsbibliothek zu Schwerin.

(2) p. 64.

darin ist kein Mangel, aber vielleicht sind derer hin und wieder zu viel, vielleicht erfodern sie von Seiten des Spielers zu viel Arbeitsamkeit, vielleicht sind die meisten Sätze zu lang ». Von den Symphonien selbst meint der Kritiker, « dass sie alle den eigenthümlichen Charakter der Arbeiten dieses geschickten Mannes haben : viel Erfindung, viel Feuer, stark arbeitende Bässe und Mittelstimmen; hin und wieder artige und wirksame Bindungen, der letzte Satz der ersten Symphonie ist grösstentheils Fuge. Die Oboen und Waldhörner sind dabey willkürlich. Man findet diese Symphonieen in Kupfer gestochen oder geschrieben bey Herrn Breitkopf » (1). Wenn man in Erwägung zieht, welche bedeutende Rolle Hillers Zeitschrift im musikalischen Leben des 18. Jahrhunderts spielt, so kann man durch diese Besprechungen die Verbreitung und Beliebtheit der Werke von van Maldere in Deutschland feststellen. Auch als Geiger hatte Pierre van Maldere einen Ruf. Im Jahre 1758 war er in Wien, und Karl von Dittersdorf erwähnt unter den Virtuosen, die sich in den Akademien hören liessen, auch « Van maldre auf der Violine » (2).

Schon im Jahre 1768 findet sich in Hillers « Wöchentlichen Nachrichten » folgende Notiz (3) : « Auf dem italienischen Theater allhier ist den 20. May eine neue komische Oper, unter dem Titel « Der Huron » zum ersten Mal aufgeführt worden. Sie hat in Ansehung der untermischten Gesänge viel Beifall gehabt. Der Komponist aber ist ein junger Mann, der seinen ersten Versuch mit dieser Operette gemacht und die Stimmen der Kenner auf seiner Seite gehabt, Herr Grétry... ».

Zwei Jahre später ist Grétry in Deutschland eine bekannte Persönlichkeit. Am 9. Januar 1770 wird in den Hamburger « Unterhaltungen », einer ausserordentlich ergiebigen und oft benutzten Quelle für musikalische Ereignisse des 18. Jahrhunderts, missbilligend mitgeteilt, dass der Verfasser einer französischen Dramaturgie « Le nouveau spectateur ou examen des nouvelles pièces de théâtre » die Operetten « Lucile » und « Le tableau parlant » umständlich beurteilt habe. Der Kritiker setzt hinzu « Da

(1) Es folgen die Temata der 6 Symphonieen D dur, F dur, Es dur, B dur, G dur, D dur.

(2) Vgl. Carl von Dittersdorf : Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Leipzig, 1901, p. 50.

(3) p. 180.

der Verfasser kein Freund der theatralischen Musik zu sein scheint, so wissen wir nicht, was diese Arien (die von Grétry) hier sollen » (1). In demselben Jahre werden einzelne Arien von « Silvain » angeboten, nachdem die erste Aufführung ausführlich besprochen worden war. « Am 6. Dezember », so heisst es in einem Bericht, wurde « Les avares », eine Operette in zwei Akten, vorgestellet. Die Musik von Gréty soll ganz vortrefflich sein und ist verschiedentlich mit Beifall wiederholt worden ». Am Anfang des Jahres 1771 berichtet eine Mitteilung über Singspiele » Nach ihnen (Monsigny und Philidor) hat ein junger Komponist, Grétry, verschiedene Operetten in Frankreich gesetzt, welche allgemeinen Beifall gefunden haben. Man erhebt sein Genie, seine einnehmende Melodie, seine Gemählde über alles, was man bisher von französischer Musik gehört hat. Wir wollen für dies Urteil keine Gewähr leisten, bevor man seine Arbeit hier zu Lande bekommen kann.... » (2). Das geschah aber sehr bald.

In den Jahren 1771 spielte die berühmte Marchandsche Theatertruppe in Frankfurt am Main. Dort sah sie auch Goethe und er berichtet von einer Aufführung. « Der Vater in der Grétryschen Oper, Die Schöne bei dem Ungeheuer, gelang ihm, (nämlich Marchand) besonders wohl, wo er sich hinter dem Flor der veranstalteten Vision gar ausdrücklich zu gebärden wusste » (3). « Die Schöne bei dem Ungeheuer » war eine wenig bekannte deutsche Uebersetzung des Singspiels « Zemire et Azor », das in Deutschland sehr beliebt war und fast in allen Städten, wo sich Theater befanden, meist mit verschiedenen deutschen Einlagen nachgewiesen werden kann. So hörte sie auch Burney in Mannheim und war von der deutschen Sprache sehr befriedigt. Interessant ist es, dass man bei der Aufführung französischer Operetten nicht zunächst eine deutsche, sondern eine italienische Uebersetzung vorzog, weil diese Sprache dem theaterbesuchenden Publikum geläufiger war. In Mannheim hatte der Hofdichter Verosi diese italienischen Uebersetzungen anzufertigen, die aber dann den deutschen Bearbeitungen Platz machten (4).

---

(1) Unterhaltungen 1770, p. 185.

(2) Unterhaltungen 1771, p. 520 ff.

(3) Goethe : Dichtung und Wahrheit. Siebentes Buch; E. Mentzel; Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a/M. von ihren Anfängen bis zur Eröffung des städtischen Komödienhauses. Frankfurt a/M, 1882, p. 326.

(4) F. Walter : Geschichte der Musik und des Theaters am kurpfälzischen Hofe. Leipzig, 1898, p. 156.

Nach kurzer Zeit stehen die Grétryschen Singspiele fast überall in Deutschland als beliebte Zugstücke auf dem Repertoire. 1775 schreibt Anton Schweitzer zwei Arien zu Grétrys « Das redende Gemälde », von denen die eine, « Die Liebe ist ein drolligt Ding » im Theaterkalender, Gotha 1775, abgedruckt ist (1). 1784 kündigt die « Musikalische Bibliothek » von Eschstruth einen deutschen Klavierauszug der Operette Zemire und Azor von Johann Adam Hiller an und spricht von dem « Herren Geheimen-Rat Grétri aus Lüttich, » dem edlen und grossen Mann, dem seine Vaterstadt Lüttich eine Büste aus carrarischem Marmor errichtet hat (2). In seiner Abhandlung über die deutsche komische Oper berichtet Johann Friedrich Reichardt, von den « allerliebsten Stücken von Grétry, die von der Art gemacht sind, dass man sie trotz ihrer Simplizität nie überdrüssig werden kann » (3).

Am 9. Oktober 1792 erwähnt Reichardt im Musikalischen Wochenblatt (4) die erste Aufführung von « Richard Löwenherz », die am 9. Februar 1790 am Berliner Nationaltheater stattgefunden hatte. Zu dieser Aufführung hatte der König Friedrich Wilhelm II. für 980 Taler Dekorationen in Verona malen lassen. Es wurde eine Generalprobe mit Beleuchtung angeordnet, welcher die vornehme Gesellschaft Berlins beiwohnte (5).

Richard Löwenherz war eine sehr beliebte Oper und erlebte in Berlin in der Zeit vom 9. Februar 1790 bis 16. Oktober 1853, 106 Aufführungen (6). Ueber die erste Aufführung in Paris besitzen wir einen sehr interessanten deutschen Berichterstatter in der Person des Prinzen Heinrich von Preussen, des Bruders Friedrichs des Grossen. Er schreibt seinem Bruder Ferdinand am 24. Oktober 1784 aus Paris. « Je me suis fort amusé, il y a quelques jours aux Italiens ou l'on donnait un nouvel opéra comique Richard coeur de Lion par M[r] de Sedaine, la musique de Grétry.

(1) J. Maurer : A. Schweitzer als dramatischer Komponist. Beihefte der I. M. G. Heft II, 1912, p. 67.

(2) H. A Fr. v. Eschstruth : Musikalische Bibliothek. 1784. p. 50 u. 126.

(3) J. F. Reichardt : Abhandlung über die komische Oper Hamburg, 1774, p. 10.

(4) J. F. Reichardt : Musikalisches Wochenblatt. 1792, p. 18.

(5) Ueber die Kosten dieser Aufführung bewahrt das Königl. Hausarchiv in Charlottenburg eine Rechnung vom 30. April 1790. Rep. XIX.

(6) C. Schäffer u. C. Hartmann : Die Königlichen Theater in Berlin, 1886, p. 71.

Cette pièce a eu un grand succès et méritait de l'avoir, mais les cris, le bruit pour que les auteurs dussent paraître, était incroyable, cependant ils ne parurent point » ..... (1). Man muss bei Hofe allgemein gewusst haben, dass Prinz Heinrich Grétrys Musik schätzte. Denn bei seiner Rückkehr am 28. Oktober 1789 wurde in Rheinsberg ein kleines Festspiel aufgeführt, in dem die Lieblingsstücke des Prinzen aufgeführt wurden, darunter auch « Le tableau parlant ». Das Festspiel schloss mit den Worten. « Aujourd'hui préparez tout de suite la représentation de Richard cœur de Lion et jouissez tout du spectacle touchant de voir en présence de Frédéric Guillaume le bon roi Richard sur la scène ».

Auch der ersten Aufführung des « Barbe bleu » wohnte Prinz Heinrich während seines zweiten Aufenthaltes in Paris bei. Der Brief an den Prinzen Ferdinand vom 21. März 1789 meldet über dieselbe « .... De là j'allai aux Italiens pour y voir une première représentation de Barbe bleu, espèce de drame en musique, lequel a réussi quoiqu'il trouva des critiques assez sévères, une chose curieuse, que je n'ai pas vu à mon premier voyage (2) .... » « Fürst Blaubart » erlebte die erste Aufführung in Berlin am 23. Marz 1801 und wurde in der deutschen Uebersetzung von Schmieder bis zum 9. Oktober 1806 zehnmal aufgeführt (3).

Sehr eingehend über Grétrys Werke berichten auch Cramers « Magazin für Musik » aus den Jahren 1783-86 und die « Allgemeine musikalische Zeitung ». 1783 kündigt Cramer Grétrys Operette « Das Urteil des Midas mit drei beigefügten Arien von Benda » an (4). Ausführliche Kritiken über « Parurge » L'embarras de richesse, etc. » folgen. Der Musikdirektor Seidel verfertigt einen vollständigen Klavierauszug zu « Richard Löwenherz », nebst einer Ouvertüre und Marsch im ersten Akt von Weigl, und einer Szene zum ersten Akt von Kapellmeister Bernhard Anselm Weber. Karl David Stegmann bearbeitet Grétrys Operetten, ohne Grétrys Musik (5). Interressant ist es, dass sich in den deutschen Zeitschriften des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts kaum ein Wort von Grétrys Instrumentalmusik findet, dagegen wechseln

---

(1) Kgl. Hausarchiv Charlottenburg. Rep. LVI.

(2) Ibid.

(3) C. Schäffer und C. Hartmann : a. a. O., p. 82.

(4) p. 427.

(5) Das redende Gemählde, eine comische Oper in zwey Akten in die Musik gesetzt von Karl David Stegmann.

günstige und ungünstige Besprechungen der Memoiren ab. Es wird von ihnen gerühmt, dass sie sehr « lesbar und unterhaltend » geschrieben sind, was, wie der Kritiker bemerkt « deutsche musikalische Schriften so selten sind und sehr viel wahre, feine und durchdachte Bemerkungen enthalten » (1). Die deutsche Bearbeitung und Uebersetzung von Spazier wird an einer anderen Stelle zu Gunsten von Grétrys Original sehr stark angegriffen, auch interessante ästhetische Urteile über Grétrys Musik, z. B. über seine Fähigkeit, Ironie musikalisch auszudrücken, zu öfteren Malen angeführt. Vom Stil der Intrigue in der Musik schreibt Zelter an Goethe am 12. April 1830 und meint : « Man findet diesen Stil wohl auch in einzelnen anderen Stücken irgend eines anderen .... Komponisten, auch Grétry unter anderen » und am 11. Ocktober, wieder an Goethe : « Grétry ist zu früh vergessen und geht nicht zu hoch über sich selber hinaus, aber sein Gefieder ist ihm angewachsen, er lässt sich leise nieder und bewegt noch die Flügel, um sich gleich wieder heben zu können (2).

Dass Grétry von nachhaltiger Bedeutung für die deutsche Musik gewesen ist, kann man an Hand der aufgefundenen Inventare der kurcölnischen Hofmusik zu Beethovens Zeit nachweisen. Aus diesen ersieht man, dass Beethoven Grétry genau gekannt und sich dessen Musik zu eigen gemacht hat (3).

Auch Gossecs Name findet sich häufiger in den deutschen Zeitschriften, Briefen und Memoiren des 18. Jahrhunderts. Mozart schreibt von ihm an seinen Vater aus Paris am 5. April 1778 : « Mr Gossec, den Sie kennen müssen, hat, nachdem er meinen ersten Chor gesehen hat, zu Mr Le Gros gesagt, dass er charmant sei und gewiss einen guten Effekt machen wird ..... Er ist mein sehr guter Freund und sehr trockener Mann » (4). Reichardt rühmt sein Zusammensein mit Gossec in Paris und nennt ihn « den braven Gossec » (5). Eine sehr ausführliche Besprechung bringt die « Allgemeine Musikalische Zeitung » 1800 über patriotische Gesänge von Gossec, darunter den « Chant martial ». Auch in

---

(1) Intelligenzblatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Nr 18, 1799.

(2, Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Reklamausgabe, p. 268 und 489.

(3) A. Sandberger : Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1911.

(4) L. Nohl : Mozarts Briefe. Leipzig, 1877, p. 140.

(5) J. F. Reichardt : Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803. Hamburg, 1804, p. 150.

den Liebhaberkonzerten, die im Jahre 1789 in Strassburg stattfanden, sind Werke von Gossec aufgeführt worden, über die das Strassburger Wochenblatt berichtet (1). Gossecs Oper « Anton und Antonette » ist in deutscher Uebersetzung von Faber in Frankfurt und Leipzig 1774, im Jahre 1785 in Karlsruhe auf dem Repertoire der Appeltschen Truppe gewesen (2) und so wäre über Gossecs Musik in Deutschland noch eine Zahl interessanter Einzelheiten mitzuteilen.

Nur skizzenhaft sind in dieser Arbeit die musikalischen Beziehungen berührt worden, die Deutschland und Belgien am Ende des 16., im 17. und 18. Jahrhundert miteinander verbinden. Wenn auch lückenhaft und durch vorhandenes Material noch zu ergänzen, werden diese Mitteilungen vielleicht doch als ein Baustein zur Kenntnis belgischer Musikgeschichte angesehen werden können.

---

(1) Martin Vogeleis : Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass. Strassburg, 1911, p. 733.

(2) L. Schiedermair : Die Oper an den badischen Höfen des 17. u. 18. Jahrhunderts. Sammelbände der J. M. G. XIV, 4, p. 532.

Drogon de St. Winnoc
et quelques autres compositeurs d'offices liturgiques aux XIe et XIIe siècles,

par l'abbé Bayart.

Nous nous proposons ici d'attirer l'attention sur l'intérêt que présentent pour les musicologues les anciens livres de chœur, surtout manuscrits, qui proviennent des églises séculières ou régulières de la Belgique et du nord de la France. En ce qui concerne notamment les nombreux offices propres composés au Moyen-Age en l'honneur des saints locaux, nous pensons qu'il y a encore à glaner, sinon à moisonner. Les textes mêmes de ces offices particuliers à telle ou telle église, ne sont généralement pas inédits : il en est même certains qui sont encore en usage, du moins en partie; mais le chant en est tout à fait tombé en désuétude, et on peut dire qu'il est absolument inconnu et insoupçonné. Or, précisément, la partie musicale de ces offices est des plus intéressantes, et donne lieu à une foule d'observations suggestives.

Il y a quelques années, nous avons étudié et publié (Bulletin du Comité Flamand de France 22 février 1906. — 20 février 1908; — Tribune de St. Gervais, 1908, nos 1-5) de très remarquables offices liturgiques conservés dans un manuscrit bien intéressant de la Bibliothèque communale de Bergues (ms. 14). Entre la vie de St. Winnoc et celle de St. Oswald, — deux patrons de l'abbaye de Bergues, — le copiste a intercalé les offices de ces deux saints.

Nous avons établi — nous n'avons pas à y revenir ici, pas plus que sur la description du manuscrit, — que ces offices furent composés respectivement en 1022 et 1038, à l'occasion de la translation des reliques des dits saints.

Il n'y a pas lieu d'insister non plus sur l'intérêt littéraire de ces compositions. Rappelons seulement qu'on y voit réunis les différents spécimens de ce genre liturgique tout spécial qu'on appelle l'office rimé, depuis les pièces à peine assonancées du début de l'office de St. Winnoc, jusqu'aux hexamètres léonins de celui de St. Oswald.

Les auteurs de ces offices ne sont nulle part, à notre connaissance, explicitement désignés. Mais nous pouvons les nommer sans beaucoup hésiter.

Nous pouvons attribuer la première série d'antiennes et de répons en l'honneur de St. Winnoc à l'abbé Germain, qui gouvernait le monastère, à l'époque où nous avons placé la composition de ces pièces. Ce Germain a laissé la réputation d'un excellent musicien. La Chronique de Bergues lui attribue la prose du St. Esprit : Sancti spiritus. — Il est curieux qu'une édition de la Légende dorée (Lyon 1517) attribue cette pièce à un Germain de Trèves d'ailleurs inconnu. — A Germain de Bergues reviendraient encore les répons célèbres : « Iudaea et Jerusalem » ; — « Cornelius centurio »; — « Concede nobis »; — et « O Constantia martyrum ». Cette tradition est intéressante, et si historiquement, elle a peu de valeur, nous verrons pourtant bientôt ce qu'on peut en tirer.

La seconde série de pièces en l'honneur de St. Winnoc, et l'office entier de St. Oswald doivent être attribués à Drogon.

Ce Drogon, qu'il ne faut pas confondre avec plusieurs homonymes contemporains ou postérieurs, fut moine à Bergues jusqu'en 1070, date de sa mort. Il est certain que Drogon est l'auteur des livres II et III de la Vie de St. Winnoc du ms. 14 de Bergues ; — de la Passion de S. Oswald et du récit de la Translation de Ste Levinne du même manuscrit. Ces œuvres historiques de Drogon fournissaient les leçons pour la fête des saints patrons de l'abbaye. Il est évident aussi que Drogon est l'auteur du texte des antiennes et des répons de ces mêmes offices, texte tiré mot pour mot de ses discours et homélies. Et jusqu'à preuve du contraire, il faut admettre que Drogon lui-même a mis en musique les prières qu'il a composées.

Moine fort pieux, à coup sûr, et fort habile dans les lettres, comme il apparaît par ses œuvres ; avec cela, grand voyageur, qu'on trouve toujours hors de son couvent, Drogon était un personnage considéré dans la naissante abbaye. C'est à sa plume qu'on avait pris l'usage de recourir dès qu'on avait besoin de quelque morceau de beau style propre à l'édification ou à l'instruction des religieux. Et Drogon, tout en protestant qu'il n'agissait que par obéissance et pour l'intérêt commun, taillait sa meilleure plume, et s'exécutait avec une bonne grâce charmante. Vraiment, il aurait eu tort de refuser. Il lui faut reconnaître un véritable talent de narrateur : il eut fait un remarquable conférencier moderne : et quand il lui arrivait de pouvoir déclamer lui-même

aux religieux assemblés ses homélies, où la petite pointe d'humour monastique ne fait point défaut, ce devait être alors doublement fête à l'abbaye. Aussi ne soyons pas surpris qu'il soit resté légendaire, et qu'il soit devenu le « Venerabilis Domnus Drogo ». Ce titre, à vrai dire, n'a rien de bien extraordinaire en lui-même : mais dans les ms. de Bergues, il semble bien être autre chose qu'une appellation banale; surtout si l'on songe que les moines de Bergues, ont cru bon de conserver — dans ce même ms. — les traits de leur Drogon.

Mais il est temps d'étudier comme musicien Drogon — ou l'auteur, quel qu'il soit, des chants liturgiques que nous avons précédemment signalés.

Constatons d'abord qu'il a été formé à bonne école. Celle de l'abbé Germain, dirons nous. Peut-être a-t-il reçu au préalable d'autres leçons : mais cette première formation cadrait parfaitement avec les goûts de l'abbé de Bergues. Ils auraient pu prendre comme devise : tradition et progrès. D'abord, la grande tradition liturgique et grégorienne : cadres sévères contenant les ardeurs d'une inspiration parfois exubérante. Dispositions tonales, mouvements rythmiques, jusqu'aux thèmes mélodiques, tout est d'avance indiqué : il n'y a qu'à puiser à pleines mains dans le trésor du répertoire officiel et classique. A la rigueur, pour un compositeur liturgique, il eut suffi de savoir centoniser, arranger avec goût des mélodies déjà existantes pour les appliquer à de nouvelles paroles. Drogon, qui connaît le procédé, s'en sert très habilement, — même en litérature. On notera qu'il n'y a pas en ceci le moindre plagiat, et que cette manière de faire est fort honnête et très pratique.

Mais il a appris aussi à penser par lui-même et à exprimer ses idées à sa manière, — même en musique. Il a des formules à lui, — ou du moins à son école : il a ses tours mélodiques, ses progressions tonales très curieuses, neuves peut-être. (Repons Ecce virga. Trib. S. Gervais 1908, p. 58). S'il ne semble pas s'inquiéter beaucoup des subtilités du rythme, — et encore! — il compense ce qu'il pourrait y avoir d'un peu terne dans le mouvement par plus d'ampleur, plus d'imprévu, plus d'original dans le contour mélodique.

A quel groupe d'artistes se rattache-t-il par tous ces caractères?

Ce qui frappe d'abord dans ces mélodies, c'est leur ressemblance avec les pièces similaires composées en France à la même époque. On pourrait signaler de nombreux et très curieux rapprochements entre les offices de Bergues et les offices d'origine parisienne de Saint Nicolas, Saint Taurin, Saint Grégoire. L'auteur de l'office de Saint Trudon de Liége, Rodulphe, a puisé aux mêmes sources que Drogon. Il y a plus qu'une analogie générale du style, il y a des emprunts et des imitations indéniables.

Emprunts de Drogon aux compositeurs parisiens : c'est très vraisemblable, à priori, si l'on se rappelle que les chants liturgiques que la Chronique de Bergues attribue à Germain, sont plus généralement attribués à des auteurs originaires de l'Ile de France. Mais voici un détail significatif. Parmi les nombreux ténors de motifs empruntés au chant liturgique, Mr Pierre Aubry signalait en 1907 (Trib. de St. Gervais, août) le ténor « Aptatur » très souvent employé dans la musique polyphonique du XIIIe siècle. Or ce mot, avec sa mélodie, ne se trouve nulle part ailleurs que dans le Répons « Cum in hora » de l'office de St. Winnoc. On ne peut songer que le répons de Bergues, tout à fait local, ait eu la vogue que suppose une utilisation si fréquente. Mr Pierre Aubry croyait qu'il faut chercher dans la région parisienne l'origine de ce chant. Il reste donc que le moine de Bergues, arrivé au mot « aptatur » de son office, se sera souvenu d'une mélodie qui se chantait sur le même mot dans les écoles parisiennes.

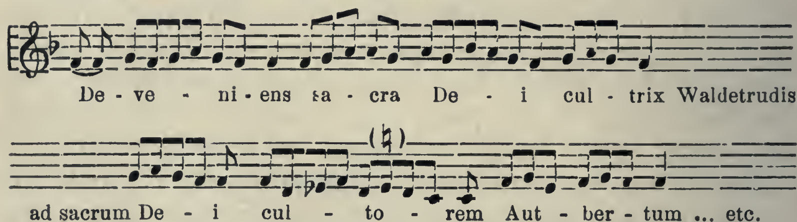
ap - ta - tur.

Si maintenant nous examinons l'office de St. Trudon, de Rodulphe, publié par M. Auda dans la Tribune de St. Gervais, (1911, p. 89 et ss.) nous remarquerons entre cet office liégeois et ceux de Bergues plus que de la ressemblance; on dirait que Rodulphe n'a fait que répéter Drogon.

Faut-il supposer un emprunt direct ? Ce n'est pas impossible. L'œuvre de Drogon a été connue hors de Bergues : et son office de St. Oswald se retrouve jusqu'à St. Gall. D'autre part, Drogon fit un ou plusieurs séjours à Gand : Rodulphe y passa quelque temps. Ils n'ont pu s'y connaître, l'un ne faisant que naître l'année que l'autre mourait : mais à la rigueur, cela pour-

rait expliquer une influence indirecte. Mais enfin ce n'est pas là qu'il faut chercher l'explication de cette parenté si marquée, mais bien dans une formation analogue, dans la fréquentation de mêmes écoles, l'influence des mêmes traditions : et ces traditions nous paraissent être celles des écoles de chant de l'Ile de France.

Pour ce qui regarde Drogon, le fait semble bien établi, comme nous l'avons montré déjà. Quant à Rodulphe, il eut pour maître Francon de Liége, disciple de Fulbert de Chartres. Voici maintenant Olbert, abbé de Gembloux en 1012. Sigebert dit de lui qu'il excella à écrire la vie des saints et à composer des offices en leur honneur, qu'il séjourna à Paris, à l'abbaye de St. Germain, et qu'il alla prendre des leçons de Fulbert de Chartres. Or Sigebert lui attribue des antiennes de Ste Vaudru. Un ms. de Cambrai nous donne sans doute une des antiennes :



C'est la même phrase mélodique que le Répons « Cum in hora » de St. Winnoc, que le Répons « Exutus ergo » de St. Trudon. — On pourrait relever bien d'autres analogies : nous n'avons pu ici que nous borner à un exemple.

Nous émettons le vœu qu'on recherche et qu'on publie le plus possible les chants de ces offices innombrables composés en nos contrées en l'honneur des saints locaux dans la période du Xe-XIIIe siècle; et que par là on précise les caractères de ce que nous croyons qu'on peut appeler l'art grégorien franco-flamand.

Références

mss.	Bergues 14.	St. Winnoc et Oswald.
	Liége 12.	St. Trudon.
	Cambrai 83.	St. Waldetrude.
	St. Gall 472.	St, Oswald.

Tribune de St. Gervais 1908, 1911.

Sigebert de Gembloux. Migne P. L. CLX. c. 579, 617, 625.

Quelques documents inédits concernant la musique dans un village flamand.

Notes extraites des archives de la commune de CALCKEN (Fland. Or.)

par Raymond Van Aerde.

La musicologie belge s'est peu inquiétée, jusqu'à l'heure actuelle, de la vie musicale dans les villages aux temps passés. C'est là, nous semble-t-il, une fâcheuse lacune dans les annales de l'histoire musicale de notre pays. Cet oubli demande une réparation prompte, il est temps encore de sauver les documents qui reposent dans les dépôts de nos villages.

Qui sait combien de coutumes, de faits curieux et de noms intéressants se trouvent enfouis dans les poudreuses archives jetées éparses, sans ordre, sans soin ni respect sur les combles de nos rustiques maisons communales, dans les recoins des modestes jubés d'église du village, ou même chez les particuliers. C'est peut-être à ces sources insoupçonnées et inexplorées que nous devrons la réponse à plusieurs points restés, aujourd'hui, à l'état interrogatif.

Il est certain que nos villages avaient leurs musiciens, leur musique, leurs instruments, tout comme les grands centres urbains vers lesquels la gent musicienne des campagnes affluait les jours des grands « ommegangen » et des fameux « Landjuweelen ». Implantées, dans un milieu éminemment conservateur, les traditions séculaires ont pris de profondes racines dans cette société de gens menant une vie simple, mais aimant pourtant la musique avec une certaine passion qui, à l'heure actuelle, se manifeste encore dans maintes circonstances. Ce respect des traditions anciennes se remarque davantage dans les villages relativement éloignés des grandes villes et qui, de ce fait, constituent eux-mêmes des centres importants par rapport aux agglomérations moins denses. Un observateur patient pourrait, sans trop de peine, y noter des renseignements très curieux touchant le rôle de la musique, chants et danses, dans les fêtes périodiques qui s'organisent dans diverses circonstances. Nous savons tous que dans le seul domaine de la chanson populaire, le répertoire le

plus riche a été puisé de source rurale, et que telle chanson de Mai, de Noël, telle complainte amoureuse doit sa conservation à la tradition orale de quelque vieille paysanne des Flandres, ou de la Campine, dont les souvenirs d'enfance ont permis aux De Cousemaeker, aux Willems, aux Bols et aux Van Duyse d'enrichir considérablement notre patrimoine du Lied populaire.

Nous ne pouvons assez engager nos confrères en musicologie, à s'intéresser à ces sources vivantes de documentation. Il s'agira évidemment de s'entendre, car le terrain à explorer est vaste ; de plus, pour commencer, on ne devra s'en tenir qu'aux communes qui connurent jadis des heures de prospérité. Enrichis par une culture spéciale, une industrie ou un commerce local, sources de richesse et de bien être matériel, ces villages privilégiés auront été, à n'en pas douter, le théâtre de festivités splendides, où la musique, élément indispensable en pareilles circonstances, aura joué un rôle prépondérant.

Nous disions plus haut que nos ménestrels campagnards assistaient nombreux aux cortèges et fêtes des villes. Nous avons pu nous convaincre de ce fait dans les archives malinoises. Voici, au hasard, quelques extraits des comptes communaux. Il s'agit de la participation des musiciens étrangers aux grands « Ommegangen » de Juillet et de Pâques, qui s'organisaient annuellement en l'honneur du patron de la ville, St. Rombaut. Ces jours d'un apparat incomparable attiraient dans la cité des Berthout une avalange de musiciens (nous en avons comptés jusque 215 en 1418) (1). Parmi ces nombreux instrumentistes il en venait de villages souvent fort éloignés. Voyez plutôt :

Malines, compte communal 1552-1553.

« Ommegang van Julio 1553.

» bet. ses gesellen van Ghendt, dienende de vleeschhouwers(2)
» spelende den iersten avont op sinte Rommonts torre iiij £.

» Vier gesellen van Halle dienende de brouwers ambacht ij £.

» Vier gesellen van Geertsbergen dienende de metsers ij £.

» Vier gesellen van Eertvelde dienende de vettewariers ij £.

---

(1) Cfr. R. Van Aerde. Ménestrels communaux à Malines de 1311 à 1790, p 44.

(2) C. à d. que ces musiciens précédaient, dans le cortège, les délégués de cette corporation.

» Vier gesellen van Stekene dienende het groot ambacht,
» spelende den iersten avond op onser Vrouwen torre ij £ xxi s.
» Ses gesellen van Eertvelde dienende de huyvetters, spe-
» lende 'd savonts op St. Pieters torre iij £ xiii s.
» Vier gesellen van Temsche dienende de backers ij £.
» Vier gesellen van Stekene dienende de smeders ij £.
» Vier gesellen van Eekelo dienende de vyschers die de ij[de]
» avont op onse Vrouwe torre spelen ij £ xvi s.
» bet. voor een trompet van Lippeloo, zonder dienst viii s.
» bet. ij trompetters van Mechelen xvi s.
» bet. iiij schalmeyers van Brussele vi £.
» bet. iiij schalmeyers van brussele van de Sint Joris gulde iiij £ xvi s.
» bet. iiij stadt speelluyden van Loven iiij £ xvi s.
» bet. v stadt speelluyden van Mechelen vi £.
» bet. vij snaerspeelders van der stadt elck viii s. arthois ij £ xvi s. »

Voilà un exemple entre bien d'autres. Il serait inutile d'en allonger la liste. Disons seulement que les villages cités sont nombreux. Stekene et Ertvelde comptaient de nombreux trompettes, de même Hulst, Sluys, Bruges, Gand, Grammont. Notez que ces musiciens, la plupart des trompettes, devaient être habiles sur leur instrument, puisque le soir, après la rentrée de l'Ommegang, la ville les engageait pour l'exécution des concerts sur les tours des églises de St. Rombaut, Notre-Dame, et S. Pierre.

Nous avons hâte d'aborder notre sujet : « La musique à Calcken ».

Au cours de recherches généalogiques, nous fûmes amené à devoir nous intéresser à l'état-civil de ce petit village de la Flandre-Orientale.

Calcken est situé sur la grand'route qui mène de Termonde à Gand, à proximité du village de Wetteren, à quelques lieues de Gand. La paroisse ou seigneurie de Calcken était dépendante du pays de Termonde, et faisait partie du comté de Flandre.

Reçu avec la plus grande bienveillance par messieurs le bourgmestre Tibbaut et le secrétaire communal De Wilde, ceux-ci nous facilitèrent la besogne en nous donnant libre accès aux archives communales. Tout en faisant la part de la généalogie, nous eûmes la curiosité d'interroger les papiers officiels au point de vue musicologique. Les archives de Calcken n'étant pas classées,

il fallut s'adresser au secrétaire communal, puis voir à l'église ou à la cure, ce que pouvaient nous donner les comptes de la fabrique d'église. Or il ne nous restait pas de temps à perdre, c'est alors que nous fûmes mis en rapport avec un homme plein de souvenirs locaux, historien à son heure, ayant pour unique objectif de faire l'histoire de son village natal. Mr Cyrille Dauwe, puisqu'il faut le nommer, nous reçut de la plus cordiale façon, immédiatement il nous fit part de ses trouvailles dans les papiers de sources diverses, archives de l'église et de la commune, qu'il avait parcourus. Avec un désintéressement admirable ce modeste mais savant historien de clocher, nous fournit de quoi esquisser cet essai d'histoire musicale.

Nous prévenons le lecteur que le présent travail n'est qu'une ébauche, et qu'il ne vise nullement à la prétention d'être l'histoire de la musique à Calcken. Ce ne sont que quelques notes extraites des archives; en les publiant aujourd'hui nous avons simplement voulu prouver l'intérêt que peuvent offrir des monographies de l'espèce. On y trouvera, à côté des lieux communs inévitables, des données qui ont un intérêt plus général. Certains noms de ménestrels, organistes ou musiciens; l'usage de tels instruments à des époques déterminées; l'observation de certaines coutumes pourront même donner lieu à des rapprochements curieux. Sur ce nous laissons la parole aux documents.

La documentation nous est fournie par des sources assez disparates. Ce sont les comptes de l'église, ceux du bureau de bienfaisance (arm rekeningen), le registre de la confrérie dite « du Rosaire », les comptes de la gilde du St Sacrement, enfin les comptes communaux. La plupart de ces sources ont été utilisées pour l'histoire richement documentée « Calcken door de Eeuwen heen » (1) de M. C. Dauwe, ouvrage auquel nous avons fait de nombreux emprunts. D'autre part l'époque qu'embrassent ces documents n'est pas très éloignée de la nôtre, ils ne remontent guère plus haut qu'au déclin du XVIe siècle. Les XVIIe et XVIIIe siècles sont plus fertiles en renseignements, ce sont quasi les seuls qui soient connus aux archives de Calcken.

---

(1) *Calcken door de Eeuwen Heen*. Historische bijdragen getrokken uit de archieven der gemeente door Cyriel Dauwe. Calcken Pr. et E Van de Velde, drukkers-uitgevers. 1911, grand in 4° d'environ 400 pages.

Quoiqu'il en soit, force nous est de nous contenter de ce faible appoint; nous nous résignerons à dire avec le poëte :

Mon verre n'est pas grand
Mais je bois dans mon verre

Comme c'est le cas pour toutes nos localités belges des temps jadis, ce sont les fêtes surtout qui nous révèlent les manifestations musicales. Parmi ces festivités nommons, en premier lieu, les « Ommegangen » ou processions de si joyeuse mémoire. Ces cortèges s'organisaient ordinairement à l'occasion de la fête de dédicace de l'église.

Le grand ommegang de Calcken, auquel coïncidait la kermesse, sortait chaque année le 3ᵉ dimanche de septembre. L'ouvrage de M. Dauwe, cité plus haut, nous permet de reconstituer plus ou moins le tableau vivant de ce jour de liesse.

Figurez-vous le village un jour de fête. La moisson rentrée, l'homme des champs déchargé des soucis du printemps et des peines de l'été, peut contempler ses granges regorgeant de beaux épis dorés qui lui rapporteront de jolis deniers. Joyeux et content le paysan se payera aujourd'hui une tranche de plaisir. Ce dimanche d'automne était vraiment bien venu pour la ducasse communale. Aussi voyez le résultat : dès le matin le village apparaissait en toilette de fête, au haut du clocher flottait le drapeau, des « mai » enrubannés (arbres ornés de verdure) et des bannières (meijen en vaene) aux couleurs criardes se déployaient au gré de la folle brise automnale; des festons de verdure artistement tressés reliaient les mats fleuris qui jalonnaient l'itinéraire à parcourir, tantôt, par la grande procession. Une foule bruyante accourue de tous les villages circonvoisins encombrait les rues jongées de sable, de fleurs et de feuilles. Les gais propos, les chants et les ris joyeux de ce peuple expansif étaient dominés par le tintement et le carillonnage (1) obstinés des cloches. Mais voilà que la messe solennelle vient de finir; déjà l'ommegang se forme. Le clergé revêtu de ses ornements des grands jours s'avance majestueusement, viennent aussi de crânes officiers de la force armée de Calcken, auxquels se sont joints ceux de Laerne et des communes voisines, tous revêtus de leur pompeux uniforme. L'état-major est suivi de caporaux et de simples soldats. Ces derniers formeront

(1) Luiden en beiaerden.

escorte autour du St-Sacrement, en l'honneur duquel les mousquets déchargeront des salves d'honneur. Nous voyons encore, revêtus d'un uniforme, les archers de la gilde de St-Sébastien portant des flambeaux ardents, des députations de corporations et de gildes.

A la suite de cette partie officielle venait une partie récréative, là nous trouvons des groupes costumés représentant des sujets tirés de la bible ou de l'hagiographie.

Quoique religieux en principe, l'ommegang de Calcken n'affectait pas un rigorisme excessif, il admettait, avec une même faveur, des sujets de genre profane, voire même grotesque ou bouffon. Ce dernier élément entrait très probablement pour une large part dans le succès populaire de la fête. Nous voyons, en effet, que l'administration de la commune payait de ses deniers les frais de travestissement à ce requis. Ainsi Elisabeth Heyse, reçoit une somme de deux livres six escalins pour avoir livré douze costumes pour les personnages symboliques : un déguisement de diable (duyvelscleet), deux justaucorps (justocors), deux vestes et une écharpe (compte com. 1699).

De même Pottelsberghe, qui avait confectionné des bonnets, des sacs et des barbes, est payé par le trésorier de la commune. (compte 1699).

Ordinairement on dépêchait des messagers à Gand pour quérir les costumes en nombre suffisant.

Outre les groupes costumés il y avait aussi les chars dits « des corporations » (ambachtswagen), le char « des vierges » (maagdenwagen) et le char du navire ('t schip).

La musique jouait évidemment un rôle important dans ce fameux ommegang. Nous publierons, plus loin, les extraits d'archive qui en témoignent.

A part la procession de la kermesse, Calcken connut encore la procession du St-Sacrement et celle de la confrérie du *Rosaire* dite « Roozencransken ommegang ». Deux cérémonies religieuses qui réclamaient aussi le concours des ménestrels.

L'ommegang du *Rosaire* serpentait dans les rues du village le 2 juillet.

« Den solemnelen jaerlijckschen ommeganc van het Roosen-
» cransken is altijt op onse Lieve Vrouwen dach visitatie (2 july)
» en duert negen dagen, ende men speelt gewoonlic een geestelic
» spel » (registre de la confrérie du Rosaire, année 1622).

La fête du Rosaire était donc accompagnée de réjouissances publiques, on y représentait entr'autres un mystère, apparemment une scène de la vie de la Vierge, jeu de personnages agrémenté par l'élément musicien.

Il y avait encore des processions votives, sorties extraordinaires organisées dans des circonstances particulières telle que la célébration d'un événement marquant, ou pour implorer la clémence du ciel dans les moments de crise.

Laissons maintenant aux textes officiels le soin de nous renseigner sur le rôle de la musique dans ces cortèges.

En 1608 nous relevons un paiement de trois escalins, monnaie de gros, à trois ménestrels pour avoir participé à la procession de Calcken.

« Item betaelt aen drij speelmans die ten ommeg. in de
» processie spelen bij ordon. 3 sch. g.

(archives de la gilde du St. Sacrement).

La même note reparaît dans le registre de 1614, Toutefois il y est dit que les musiciens officiaient *devant* le St. Sacrement.

« Item betaelt aen drij speellieden die ten ommeg. speelden
» vóór het H. Sacrament : 2 sch. gr.

(1614 même registre).

L'année suivante, 1615, le curé engage quatre chanteurs de Wetteren pour rehausser l'éclat du cortège.

« Item betaelt aen vier jonghens van Wetteren, bij laste van
» den pasteur die hielpen singhen 2 sch. g.

(1615 même registre).

Jean et Liévin Van Driessche reçoivent un salaire de deux escalins pour sonner et carillonner le jour du grand ommegang. Cette note apparaît de 1629 à 1635.

« Item betaelt Jan en Lieven Van Driessche van op Calcken
» ommeganck te luiden en beiaerden 2 sch. gr.

Les gages des ménestrels sont portés à la somme de cinq escalins, monnaie de gros, en 1649.

« Item es men schuldich aen de speelmans de welcke ghe-
» speelt hebben in den ommeganck 5 sch. gr.

(1649 comptes de l'église).

Les comptes de l'église de l'année 1651 nous révèlent le nom d'un instrumentiste (speelman). Jan Slabbaert, touche dix esca-

lins, monnaie de gros, pour ses services durant les cérémonies à l'église, ainsi qu'aux processions du Rosaire et du St. Sacrement.

« Item betaelt aen Jan Slabbaert speelman over zijnen dienst » van op de hoochtijden te spelen, in de Kercke, soo den omme- » ganck van den Roosencrans als dengenen van H. H. Sacrament. 10 sch. gr.

(1651 comptes de l'église).

Une même somme de dix escalins est payée, en 1652, à Jean Schepens, ménestrel, pour ses vacations durant l'année 1651. Ce même musicien reparaît dans les comptes de 1654 et 1655.

« Betaelt aen Jan Schepens, speelman, voor zijn dienst in » 't verleden jaer 1651 10 sch. gr.

(1652 comptes de l'église).

Gilles Verlaekt, speelman, accompagne les deux processions organisées en 1653.

« Item betaelt aen Guille Verlaekt, speelman van den dienst » Godts verheert t' hebben, in twee ommegangen van den » jaere 1653 10 sch. gr.

Ajoutons aux noms déjà connus ceux de Antoine Bockstael, ménestrel (speelman).

(compte de l'église de 1656 à 1660).

et Jean Van Hecke qui figure, dans les mêmes registres, en 1657.

Jusqu'ici nous ignorons la nature des instruments utilisés par les ménestrels de Calcken. Or voici que, à propos du susdit Antoine Bockstael, nous apprenons que ces musiciens usaient du « *snaerspel* » (instruments à cordes) comprenant des violes et des basses de viole.

« Eerst betaelt aen Anthonis Bockstael van op onsen omme- » ganck ghespeelt t' hebben, in den dienst ende processie, met » sijn violonse ende bas 10 sch. gr.

(comptes de l'église 1662).

Gillis Van Hecke, apparemment un frère de Jan Van Hecke, s'associe à Jan Van Bockstaele (frère d'Antoine?) pour jouer dans l'ommegang de 1663.

« Item betaelt aen Gillis Van Hecke ende Jan Van Bockstaele, » speellieden, de somme van twaalf schelling, acht groote van » op onsen ommeganck, den dienst ende processie, ghespeelt » t' hebben 12 sch. 8 gr.

Deux musiciens de Lokeren, Jacques Van Malder et Etienne de Bock, sont cités dans les comptes de l'année 1664.

« It. betaelt Jacques Van Malder ende Steven de Bock, » müsicheenen (!) tot Lokeren over heml. theerijnghen op onsen » ommeganck gedaen volghens henl. quijtantie en redemptie van » heml. diensten 5 sch. gr.

En dehors des services exigés pour escorter la procession, les musiciens étaient également engagés pour rehausser, de leur jeu, la messe solennelle qui se célébrait à l'église, au lendemain de l'Ommegang.

« Item betaelt Jan Van Hecke, speelman, over zijnen dienst » bij hem met zijne confrers ghedaen, ten dage van den omme- » ganck dezer prochie, van in de zelve processie te spelen met de » misse des anderdaghs 12 sch. 8 gr.

(comptes de l'église 1670).

Cette messe du lendemain était une messe de Requiem. Joli contraste avec celle de la veille.

« Bet. Jan van Hecke en Jan de Bock van 't spelen op de » kermis, en 's maendags op de mis van requiem. » 9 sch. 8 g.

(comptes de l'Eglise, 1673).

Trois nouveaux éléments se font connaître en 1676. Ce sont Pierre van Peteghem, Jacques Verbrugghen et Adrien van Trappen.

« Betaelt aen pieter van peteghem, Jacques Verbrugghen » ende Adriaen van Trappen voor henl. dienst van te spelen de » processie en op den ommeganck ». 10 sch. 8 gr.

(comptes de l'Eglise, 1676).

Jan van Hecke est encore cité en 1677.

L'année suivante des ménestrels et des chantres (speellieden en sanghers) honorent le cortège de leurs concerts. Ils touchent une rémunération de 11 escalins, monnaie de gros.

(id. 1678).

A partir de 1680 nous remarquons que Jean van Hecke s'est associé deux « compagnons » pour assurer le service musical dans l'ommegang et la messe solennelle. La petite association était probablement soumise aux ordres de van Hecke puisque c'est lui seul que les comptes citent.

« Betaelt aen Jan van Hecke ende sijne twee comparjons (sic) » over haren dienst van ghespeelt t' hebben in den ommeganck

» van het roosencranskeu en op de Kerkwijdinghe ». 6 sch. 8 gr.
(comptes de l'église, 1685).

La même note reparaît aux années 1686 et 1687 avec cette différence que le dernier de ces comptes nous apprend que van Hecke exerçait son talent sur la *viole*.

« Item betaelt aen Jan van Hecke de somme van thien » schellinghen, grooten, over zijne diensten van ghespeelt » t' hebben op de violonse in diversche processiën ». 10 sch. gr.
(comptes de l'église, 1687).

Il faut croire que les instruments à cordes primaient dans l'ommegang.

« It. betaelt aen Jan van Hecke, speelman, de somme van » thien schellinghen grooten, over op den ommeganck deser » prochie van Calcken, ten jare 1600 acht en 't neghentich, met » bas ende viole in de processie ghespeelt t' hebben tot lof ende » eere van het Alderheylichste ». 10 sch. gr.
(comptes de l'église, 1699).

Jan van Hecke semble avoir monopolisé, à une époque donnée, l'emploi de chef des ménestrels. En effet il n'est plus question que de lui dans les comptes de l'église. Chaque année ce musicien touchait, *ne varietur*, cinq escalins de gros. Nous avons pu suivre sa trace jusqu'en 1721. Cette année là, les registres de la gilde du St-Sacrement disent :

« It. noch betaelt aen Jan van Hecke over sijnen arbeijt van » ghespeelt t' hebben in de processie ten voorgaande jaere ».
5 sch. gr.

Remarquez qu'en 1721, Jan van Hecke, avait accompli le 64e anniversaire de sa participation active, en qualité de ménestrel, à l'ommegang de Calcken. Nous avons, en effet, relevé la première mention de van Hecke dans le compte de 1657. Il était alors accompagné d'Antoine Bockstael.

La troupe ordinaire « van Hecke » ne suffisait pas toujours aux besoins du service musical. Voici trois extraits des comptes qui nous apprennent qu'outre les violes et les basses on entendait vibrer : les hautbois, les fifres, les tambours et autres instruments.

« Item noch betaelt aen Pieter van Doorne, hostelier « in de » swaene », de somme van neghen ponden achthien schellynghen » grooten soo over dat den voorn. van Doorne aen burghr en » schepenen heeft geadvancheert tot betaelijnghe van de musiciens, » over hunnen dienst ghedaen in diversche missen, binnen dese

» prochie, tot vereeringhe ende verheffinghe van het alder-
» hoochste ende weerdichste Sacrament des autaers, op de
» Kerckwijdinghe ghedaen, als over eenighe therijnghe bij de
» voors. musiciens, tambours, fijffelaers als andere ghebeurt vol-
» ghens d'ordonnantie van den 12 october 1600 neghen en
» neghentich.

» — Eyndelijke betaelt aen de Vja Niclaes de Backere de so
» van neghen schellinghen twee grooten over eenighe theiringhe
» ghedaen bij eenighe musiciens, bij order van den heer pastor
» deser pchie ghespeelt hebbende op de Kermisse deser pchie.

9 sch. 2 gr.

(comptes de l'église 1711).

— « Item den 17e September 1713, wesende alhier Kermisse
» vertheirt bij musitiens, hauboespeelders ende speelmans, met
» het verschot, bij laste van den borghemeester ende Colman.

1 ℔, V sch. gr.

(compte de Nic. de Backer, 1713).

Comme nous l'avons déjà dit plus haut il y avait aussi des chantres dans la procession de Calcken. Ces derniers étaient recrutés parmi les éléments qui officiaient sur les jubés des paroisses voisines. L'extrait des comptes communaux de 1649, que nous faisons suivre, nous fixe à ce sujet.

« Item es men schuldich peter Hubrecht, coster, de somme
» van een pont drie sch. vier gr. bij burchr. ende schepenen hem
» bij geleijt in redemptie van eene tonne biers omme bij hem daer
» mede te beschijncke de zanghers ende costers van de omliggende
» prochiën dewelcke hier commen op de Calcken ommeganck
» omme de processe te verheeren met hunne muziecke naer
» costume. (compte communal 1649).

Nos renseignements sur le rôle de la musique dans l'Ommegang de Calcken se limitent aux notes que nous venons de signaler. Ajoutons quelques aperçus rudimentaires sur les musiciens et et les instruments au service de l'église.

Parmi les musiciens attachés au service de l'église, il y avait l'organiste, le sacristain et les gagistes.

L'Organiste.

L'emploi d'organiste, à l'église de Calcken, fut mis en adjudication; un compte de l'église de l'année 1641 nous l'apprend en ces termes.

« Item es men schuldich, Jacob Van der Zijpe, over zijnen
» dienst bij hem aen de prochie ghedaen, van ghespeelt thebben
» een jaer op de orgele alle heylighen daghen alst mijnheere den
» pastoir en bailliu, mitsgaders schepenen belieft heeft volghens
» d'acte van bestedijnghe met Burchmeestere ende Schepene
» ghemaeckt, staende 't selve jaer te verschijnen in september
» 1600 een en viertich, de somme van vijf ponden.

(c. Dauwe l. c. p. 228).

Nous ignorons la durée des services de l'organiste Jacques Van der Zijpe, toutefois nous savons que certain Joos Varman avait tenu les orgues jusqu'en 1673. Après cette date, Varman étant décédé, le poste d'organiste semble avoir été desservi par un intérimaire de Zele.

« betaelt aen Armand Nonneman over de theiring tzijnen
» huijse ghedaen bij den hurganist ende andere die alhier van
» Sele heeft commen spelen differente reijsen tot 13 sch. 11 gr.

(archives de l'église 1685).

Entretemps des négociations furent entamées avec Antoine Moerman qui finit par accepter les fonctions d'organiste.

Il est à supposer que le mode étrange de mettre la place d'organiste en adjudication n'eut pas de succès, et que ce fut là le motif pour lequel la place resta vacante durant un temps assez considérable. Quoiqu'il en soit le système d'engagement de l'organiste se fit dans la suite de la manière suivante : le musicien en question fut nommé à traitement fixe, ses émoluments lui furent payés sur les fonds de la caisse communale pour une part et sur ceux de la fabrique d'église pour l'autre part, exception faite pour les services religieux organisés pour et par le clergé sans l'intervention des pouvoirs publics.

Le traitement de l'organiste variait assez notablement. Ainsi Jacques Van der Zijpe s'était engagé, en 1641, à servir l'église pour le gage annuel de cinq livres (environ 54,42 f.). Antoine Moerman recevait, en 1685, un salaire de 13 livres 10 escalins soit à peu près 146,94 f. En 1712 Pierre Cannoyelle touche 22 livres ou 239,46 f.; Jacques Cannoyelle obtient, en 1725, un traîtement de 30 livres (326,54 f.). Le tarif baisse considérablement lors de l'entrée en fonction de Pierre Nieulandt. D'après un acte conclu avec les magistrats de la commune, le 13 septem-

bre 1784, cet organiste ne parvint à toucher qu'une somme annuelle de 20 livres (217,69 f.); notez que cet écart ne se justifiait pas par une infériorité de talent, puisque la chronique nous rapporte que Pierre Nieulandt fut le plus habile organiste. Ce dernier débuta à l'âge de treize ans; malgré cette précocité, le jeune artiste émerveilla son auditoire par un jeu artistique.

« Toen hij in onze kerk voor de eerste maal, zijne vlugge
» vingeren over het klavier liet glijden, was zijn spel zoo kundig,
» zoo bezielend dat de opgetogene menigte meinde de toonen van
» een nieuw orgel te hooren.

(Invent. des archives de l'église par le curé
J. J. De Naeyer, p. 42).

Un contrat signé le 29 novembre 1684, entre le curé, le marguillier et les maîtres de la commune d'un côté et l'organiste maître Antoine Moerman de l'autre, nous fait connaître les obligations de l'organiste.

« Overeenkomst met meester Anthon Moerman, organist,
» omme te spelen op den orghele van dese parochiekercke op alle
» de sondaeghen ende H. daeghen, in de goddelijke diensten der
» missen ende vesperen, mitsgaders op alle donderdaghen ten
» tijde van de misse van het venerable ende alle saeterdaghen
» ten tijde van Onse Lieve-vrouwe misse ende voorts in alle
» andere gesonghen missen gereserveert de gone van de uijtvaer-
» den belovende aen voorseijde meester Anthon daervooren te
» betaelen tot derthien ponden thien schellinghen grooten
» (146,94 f.) in twee payementen van halven jaere, te halve jaere
» ingaende den lesten 9bro 1684, wesende Ste Andriesdach ende
» verschijnende gelijcke daghe 1685.

(cfr. C. Dauwe l. c. pp. 227-228).

L'indispensable aide de l'organiste, le souffleur, recevait annuellement un vêtement complet, consistant en un justaucorps avec accessoires.

« De orgelblazer Antoon kreeg een kleetsel kostende 2 ℔ gr.

(compte de l'église 1681).

« De orgelblazer Anton kreeg een justacoër met toebehoorten
» van 1 ℔ 9 sch. 6 gr.

(compte de l'église 1687).

Le Sacristain.

Après l'organiste venait le sacristain, c'était en quelque sorte le factotum de l'église. Outre les soins d'entretenir le mobilier et d'orner la maison de Dieu, il avait encore dans ses attributions un rôle qui supposait certaines connaissances en matière de musique. Ainsi il était chargé de l'achat des livres de musique, charge que le sacristain partageait avec le chapelain.

« Item betaelt deur handen van her pater Verbrugghen,
» capellaen; over den coop van musieck boucken voor de kercke.

3 sch. 4 gr.

(archives de l'église 1627).

Le sacristain tenait aussi lieu de maître d'école. C'est parmi ses élèves qu'il recrutait les voix destinées au chœur. Pour ce surcroît de besogne, le sacristain touchait, vers 1650, un subside de 2 livres de gros. Les comptes sont formels à ce sujet, puisqu'ils disent que ce salaire est octroyé au sacristain pour enseigner le chant dans son école.

« Item betaelt aen Pr Hubrecht, coster, de somme van twee
» pon. grooten bij den h. pasteur, bailliu, burchm^re^ en schepenen
» hem bij gheleit ten fijne hij onse kercke voorsie van musiecke
» en goede schoolhouden saude volghens d'acte van accoirde.

2 ℔ gr.

(1651 compt. c).

« Item es men schuldich den selven coster (Pieter Hubrecht)
» de somme van twee ponden grooten, over d'helft van vier
» ponden grooten bij bailliu, burchm^r^ en schepenen hem bij
» gheleijt, voor pensoen van de schole te hauden ende de kinders
» te onderwijzen, leeren lesen, ende schrijven ende eenighe
» musiecke te leeren, en den armen voor niet, dan of d'ander
» helft, bij de kerckmeesters voort betaalt als volghende de con-
» tracte van accorde de somme van 2 ℔ gr.

(id. 1652).

En 1670 on réprimande le sacristain à cause de sa négligence. On lui reproche de ne pas soigner la musique de l'église. Ce fait nous est rapporté en marge des comptes de cette année :

« Dat den coster besorght den zelf. dienst op peine van danaf
» geen recompentie 't hebben ».

L'indifférence du « magister » persiste au point qu'en 1672

le chant est complètement négligé au jubé. Nonobstant cela on paie encore la gratification au sacristain « om de kercke van musieck te voorzien ». Mais une apostille menaçante, placée en regard de cette note, dit :

« Translat voor desen keer ende sij voordaen niet meer betaelt » ten opsichte geen musiecke meer en wort gezongen.

(compte de l'église, 1672).

Il faut croire que cette mesure énergique porta ses fruits, puisque l'année suivante, 1673, la récompense de deux livres, accordée pour les soins de la musique, reparaît au registre de la comptabilité sans remarque aucune.

Les Gagistes.

Le service divin ne réclamait pas seulement le concours de l'organiste et du sacristain avec ses choraux ; il comptait aussi sur la participation des instrumentistes « *speelmans* » gagistes qui, pour les grandes circonstances, suppléaient à l'effectif ordinaire des musiciens.

Quelques passages, extraits des archives, suffiront pour démontrer le rôle de ces ménestrels dans l'église.

« Item betaelt aen Jan Slabbaert, speelman, over zijnen » dienst bij hem 't verleden jaer, 1649, ghedaen van te spelen in » de kercke, alle groote feesten daghen, mitsgaders de processiën.

10 sch. gr.

(archives de l'église, 1650).

« Item betaelt aen de W[e] Jacob Verbrugghen over den » diensten van haren man ghedaen in 't spelen met den bas in » de kercke per accord 20 sch. gr.

(id. 1677).

« Item noch betaelt aen Pieter van dorne, hostelier « In de » Swaene »...... tot betaelinghe van de musiciens over hunnen » dienst ghedaen in diversche missen......

(compte com., 1699).

« Item nogh betaelt aen de musicanten voor het spelen ende » sijnghen van een gesonghen misse van *requiem* op den kermis » maendach lastleden ende aen de selve daer over betaelt tot de » somme van 15 sch. gr.

(compte de la gilde du St- Sacrem[t], 1721).

Les Instruments.

L'instrument qui vibrait à l'église, en temps ordinaire, était l'orgue. Nous n'avons pu recueillir que fort peu de renseignements sur l'acquisition de ces instruments.

A la page 158 du registre aux résolutions (Resolutieboek) nous trouvons un acte d'achat d'un orgue passé entre le curé Charles van den Winckele, les édiles communaux et la fabrique d'église d'une part et Jeanne van der Heijden, veuve de maître Joos de Vaerman, en son vivant organiste de la paroisse de Calcken, d'autre part.

Cette pièce est assez intéressante pour que nous la reproduisions ici intégralement. Elle nous apprend en effet que l'orgue en question était la propriété de l'organiste défunt Joos de Vaerman, qui l'avait restauré lui-même. L'achat du dit instrument se fit aux conditions suivantes : L'orgue serait payé à la veuve de l'organiste, Jeanne van der Heyden, sous forme de rente viagère s'élevant au taux annuel de cinq livres monnaie de gros. Jeanne van der Heyden toucherait ainsi, sa vie durant, la susdite rente versée en deux payements annuels, dont le premier versement s'effectuerait à la Noël de l'an 1685. L'instrument deviendrait propriété de la fabrique d'église après la mort de la bénéficiaire de la rente.

Voici le texte de cet accord :

« Wij heer ende meestere Carolus vande Winckele, licentiaat » in de H. Godtheyt ende presbyter pastoir deser prochie ende » lantdeken van de stede ende district van den lande van Dender- » monde, Jacques de wilde, kerckmeestere, mitsgaders Bailliu, » Burghmeestere ende schepenen der prochie van Calckene ter » eendere sijde ende Janneken van der Heyden, weduwe van » meestere Joos de vaerman, in sijnen leven organist deser » voorseyde prochie ende t' synen sterfhuyse gebleven in com- » meren ende baten ter andere, welcke voornoemde heere pastoir, » kerckmeestere, Bailliu, burghemeestere en de schepenen van » het voorseyde Janneken hebben gecocht ende aenveert, ten » proffijte van de kercke der voorseyde prochie, het orghele dat » den voornoemden meestere Joos, haren overleden man, op den » doxael, binnen deser voornoemde prochiekercke heeft nieuw » gestelt, daervoren de voornoemde heeren aenveerders over ende » uyt den name van de voorseyde kercke hebben belooft, soo sij » doen bij desen, aen het voornoemde Janneken te betalen, bij

» vorme van lijfrente, tot vijf ponden groote 's jaers, gedurende
» haer leven ende dat in twee egale payementen, danof het eerste
» jaer inganck nemen sal te Kersavont 1684 ende oversulckx het
» eerste jaer vallende ende verschijnen sal ten gelycke Kersavont
» 1685. ende van dan voorts gedurende het leven van het voorseyde
» Janneken waervoren sij voor a'snu alsvoor alsdan renunchiert
» ende quitteert het voorseyde orghele ten proffijte van de
» voornoemde kercke sonder daeraene eenigh voorder recht te
» konnen ofte moghen pretenderen ende oock degone van hare
» hoirs ende naercommers dan alleenelijck d'achterstellen van de
» voorseyde lijfrente verschenen tot ende met den daghe van
» haer overlijden inclus. Verbindende de contractanten in het
» volcommen van hetgone voorseijt hunne respective persoonen
» ende degone van hare hoirs ende naercommers onder de clau-
» sulen solidaire. Aldus gedaen ende gecontracteert bij hemlieden
» respectivelijck onderteeckent Carel van de Winckele pbre,
» Pieter Hubrecht, Jacques de Wilde, kerckmeestere ».

(Calcken, Resolutieboek f° 158).

Mais voici venir l'époque de splendeur de la musique instrumentale. Vers ce début du XVIIe siècle, si riche en innovations musicales, les traditions de nos jubés se modifièrent assez notablement pour se conformer aux goûts du jour. Les orgues séculaires durent alors céder une part de leur suprématie aux instruments à vent et à cordes qui voulaient dominer à leur tour dans les concerts d'église. Calcken, c'est un fait curieux à constater, ne voulait pas rester en retard dans cette voie d'innovations, suivant en cela de très près l'exemple des maîtrises de ville, le jubé de ce village invita le basson et le cornet à bouquin à se joindre au traditionnel instrument à clavier.

Le registre de la comptabilité de l'église nous dit en effet qu'en 1619, le curé organisa un « ommegang » (pris dans le sens de collecte) en faveur de l'achat d'un fagot et des anches (1).

« Ontfang. te nieudaghe lestleden eenen extraordinairen
» ommeganck van weghe den pasteur gherecommandeert tot
» betaelen van de Fagotte duermede den Cappelaen, in den dienst
» der misse is speelende, de somme van 3 ₶ 6 sch. 2 gr.

« Item betaelt, deur handen van heer laurs Hubrecht,

(1) Remarquez l'époque relativement précoce (1619) de l'usage du basson dans cette localité isolée de la Flandre.

» Capelaen, over den coop van rijeten om mette faegote te speelen
» ter heere van den dienst ter misse, compt op 2 sch. 2 gr.

« Item betaelt, deur handen van heer M[r] Jan zijpe, pasteur,
» M[re] Roelant Baes, de somme van zes pont acht schellinghen en
» vier grōen over den coop van een fagote 6 ℔ 8 sch. 4 gr.

Le basson fut côté à raison de six livres huit escalins quatre gros.

Suivent plusieurs notes concernant l'achat d'anches. Le débutant devait, à coup sûr, en gâter plusieurs pour faire ses premiers exercices sur le nouvel instrument.

« Nog over den coop van rieten omme mette fagotte te
» speelen. 2 sch. gr.

« Nog 5 sch. voor rietjes.

(comptes de l'église, 1619).

L'année suivante encore des achats d'anches.

« Aen heer Laur[s] Hubrecht, capelaen, omme te coopen eenighe
» riet. om op de fagote te spelen tot 5 sch. gr.

(id., 1620).

L'instrument d'Afranio fut-il détrôné par le cornet à bouquin? ou bien ce dernier vint-il rejoindre son aîné dans les exécutions musicales de l'église? Le fait est qu'en 1624, le curé fit l'acquisition d'un « cornetto » sorti de l'atelier ou du magasin du gantois Jean de Keysere. Le procureur de la gilde du St-Sacrement, dont les comptes nous renseignent sur cette acquisition, paya quatre livres de gros, somme due pour le cornet à bouquin et le salaire de Liévin van Doorslaer qui s'exerça, deux mois durant, pour se familiariser avec le doigter du cornet.

« Item betaelt, deur handen van den selven heer Jan pasteur,
» M[re] Jan de Keysere binnen Ghendt over den coop van een
» cornette de som̄e van vier pont grōen, daerinne begrepen den
» sallaris ende dienst van Lieven van Doorslaer twee maenden
» daer oppe te leeren speelen. 4 ℔ gr.

(compte de la gilde du St-Sacrement, 1624).

S'il est vrai que les manifestations musicales se produisaient surtout dans un milieu religieux, les processions et les services à l'église, il n'est pas moins vrai que certaines fêtes civiles réclamaient, à leur tour, le concours des musiciens. Nous avons pu constater ceci à l'occasion de la Joyeuse entrée de Louis Vilain en qualité de seigneur de Calcken.

La réception solennelle de Louis Vilain, seigneur d'Iseghem etc. fut tout un événement pour le village. Longtemps d'avance on décora les maisons d'inscriptions louangeuses énumérant les qualités et les vertus du seigneur. Des messagers furent dépêchés à Bruxelles, à Gand, à Termonde et au Pays de Waes, afin d'y quérir le matériel décoratif: bannières, banderoles, tentes, selles, éperons, bottes, sabres, épées et canons, sans compter une masse d'autres accessoires.

Un délégué de Calcken fut envoyé à Termonde pour y engager des ménestrels.

« Item gevoijageert naer dendermonde om het muziek te
» crijgen, expres te peerde. £ 6, 10, 0.
(compte communal, 1717).

Les récollets (discalsen) de Termonde permirent aussi à leurs musiciens, de se rendre à la joyeuse entrée du seigneur de Calcken.

« Item betaelt in St. Aplonia (Appels) so vele de discalsen, de
» gene hebben gekregen ende versocht van het capittel, de musi-
» kanten als mede musicanten hadden verteert. £ 0, 12, 0.
(idem 1717).

Une députation se rend encore à Termonde pour solliciter le concours des hautboïstes de service chez M^r le gouverneur de ce pays.

« Noch eens geweest naer Dendermonde tot het becommen
» van de Ooboijërs van den heer Gouverneur.
(idem 1717).

Tous les préparatifs furent soigneusement exécutés, lorsque vint enfin le grand jour. Un brillant cortège reçut Vilain et madame, sa mère, venant de Bruxelles, à l'entrée du village. Après les discours de bienvenue, la joyeuse entrée se fit. La foule entassée dans les rues étroites du village assista au défilé splendide de la cavalcade. En tête trois trompettes et un timbalier, montés sur des chevaux richement caparaçonnés, jouaient de joyeuses fanfares sous la direction d'Antoine Trabot. Vinrent ensuite vingt cavaliers richement équipés suivis de la bande des musiciens des pères récollets de Termonde. Les sociétés du village, la gilde de St. Sébastien au grand complet précédée de ses fifres et tambours. Ensuite un groupe symbolique représentant les esclaves chrétiens de l'Afrique, tout bardés de lourdes chaînes et trainant un canon. Suivaient encore les traditionnels chars des corporations,

le char des Vierges (maagdenwagen) et celui du Navire ('t schip). Enfin trois officiers, l'arme au poing, l'écharpe à la ceinture, la tête coiffée d'un casque à plumes, commandaient, d'un air martial, cinquante grenadiers indigènes tous équipés de frais et armés de pistolets.

Les édiles communaux escortés par la musique du gouverneur de Termonde, précédaient immédiatement la voiture princière du héros de la fête, celle-ci suivie d'une garde d'honneur à cheval.

Majestueusement le cortège s'avança par les rues du village, au milieu des acclamations d'une foule enthousiaste et sympathique. Arrivés devant le porche de l'église le prince et sa suite descendirent du carosse. Les autorités ecclésiastiques, rangées à l'entrée du sanctuaire, reçurent le prince et le conduisirent au chœur. Un vibrant « Te Deum Laudamus » retentit majestueusement sous les vastes nefs de l'église paroissiale ornées et fleuries. La fête se termina par des feux de joie et un feu d'artifice, répété trois soirs consécutifs, fut tiré par les soins du sieur François Mast de Gand, son fils et son domestique (1).

Il est assez curieux de constater que dans tous les comptes qui se rapportent à cette journée, il n'en est pas un qui nous rappelle les « speelmans », d'antan. Il faut croire que la caste des ménestrels avait beaucoup perdu dans l'estime du public vers ce début du XVIIIme siècle, à moins que les « *bandes* » constituées d'hautboïstes, comme celles de Termonde, aient eu une préférence sur les individus isolés. Quoiqu'il en soit la commune s'adressa aux groupes des musiciens du gouverneur et des récollets de Termonde ; Calcken paya pour la musique les notes suivantes :

Antoine Trabot, trompette, présente son compte pour quatre jours de service de trois trompettes et un timbalier.

« Ontfan. uytter hant van den burghemeester Drieghe ende
» Peter Velleman de somme van acht ponden twaalf schellinghen
» groote, dat over vier daghen blasen over drij trompeters ende
» eenen timbalier te dienste van dese prochie van Kalcken in het
» inalen van Mijnheer den prince d'Ussenghem.

« Actum dezen 11 Februarius 1717.

« Antonne Trabot,

trompetter ».

(comptes communaux, 1717).

---

(1) D'après C. DAUWE, l. c.

Les hautboïstes et les trompettes avec le timbalier passèrent la nuit à Calcken. La commune paya les frais d'Hôtel.

La veuve Lièvin Van Belsele de l'auberge « den gouden leeuw » logea les musiciens du 7 au 10 novembre, les hautboïstes du 9 au 10 du même mois. On paya en outre six livres, dix escalins pour frais de bouche, nourriture, boisson et le bois de chauffage.

Les trompettes avaient élu domicile à l'hôtellerie « In den paal » chez Gérard Van Wesemael.

Enfin deux notes de Jean Cassiers, hôtelier d'Appels à l'enseigne « In St. Appolonia », réclament des frais de bouche déboursés en faveur des musiciens de Termonde. Ces derniers s'étaient probablement arrêtés, tant en allant qu'en revenant de Calcken, dans le village d'Appels pour s'y restaurer.

« Item verteert bij Philipus Van der Gucht, broeder van den » Eerwerdighen heer pastoir van Calcken, tot laste van den » voorn̄. heer pastoir op den 5 9bris 1716, als hij quampt haelen » de speellieden van den heer gouverneur der stede van Dender- » monde, van eten en van drincken van hemlieden ende speel- » lieden, compt tot de somme van : £ : 0. 11. 6. gr.

» Item brin(g)t den voorn. Cassier noch alhier over het » ghonne de pater discalsen te sijnen huyse verthairt, bij ordre » van den heere pastor int commen van Dendermonde naer de » prochie en wederkeeren, als wanneer Sijne Excie den prince van » Issenghem stont te commen naer de prochie, ter soē van

£ 0 : 10 : 16. gr.

(comptes de Jean Cassiers à Appels.
« In Ste Appolonia).

Nous venons d'esquisser les principales festivités qui se déroulèrent à Calcken. Les processions et les joyeuses entrées, dont nous avons pu nous faire une idée, durent se ressembler assez bien. A part ces circonstances et les services de l'église, la vie musicale au village se résumait par la pratique des amateurs, qui, dans leur paisible intérieur, cultivaient le chant ou le jeu d'un instrument. Les archers se payaient le luxe d'un fifre et d'un tambour, dont le rôle principal était de marquer le pas des confrères de la gilde tandis qu'ils défilaient, les jours de parade, pour se rendre vers un concours organisé par une association d'un village voisin. En 1763 la gilde des archers (handbooggilde) payait

annuellement un gage fixe d'une livre (± 10,88 f.) à chacun des trois employés à savoir : au garçon de course (knaap) Andries Verbeken; au tambour Jean Baeten et au fifre (fijfelaer of schuyffelaere) Pierre Clauwaert.

Aux fêtes de la gilde (gilde kermis) on organisait des sauteries conduites aux sons de quelque râcleur de violon spécialement engagé.

« Item heeft den rendant betaelt aen Jan Bracke, speelman,
» over het spelen met zijne viole op de kermis onzer gilde, tot
8 sch. gr.

De temps à autre la silencieuse quiétude du village fut troublée par le tumultueux passage des armées. C'est ainsi qu'en 1697 les troupes brandebourgeoises, sous le commandement du général baron de Heyde, campèrent à Calcken durant la période assez considérable de 71 jours.

Ce général était accompagné d'un nombreux personnel où l'on remarquait une quantité de musiciens (eene menigte pijpers wezende zijn krijgsmuziek) attachés à l'armée.

Les villageois eurent beaucoup à souffrir de cette remuante soldatesque. Voici une réclamation d'un habitant qui se plaint des dégats infligés à son jardin par quatre musiciens qui, les ingrats, avaient joui de l'hospitalité chez lui.

« Item den 20^en^ Augusti 1697, ghelogiert ende t mijnen huyse
» ghecommen den nombre van vier pijpers, ofte spellieden, van
» de brandursche trouppen S^n^ 3 ℔ gr.
» met de schade in zijnen hof aengericht.

(Calcken uit de specificatie Laureys. Van de Putte, over het logement der Brandeburgers in 1697.)

L'art dramatique semble avoir été pratiqué avec succès à Calcken. Edm. Vander Straeten nous apprend en effet qu'un drapeau de Rhétoriciens de Calcken portait la date de 1698 (1).

Vers la fin du XVIIIme siècle la littérature flamande y était en pleine floraison. Un maître d'école, qui fonctionnait sous Marie-Thérèse, était à ce moment facteur des Rhétoriciens du

(1) Le théâtre villageois en Flandre, tome 2, p. 59.

village; il se nommait Gabriel Van den Abeele (1). Le talent de ce maître d'école et facteur de la Rhétorique n'était pas dénué de mérite; il composa plusieurs pièces qui obtinrent un succès retentissant dans la contrée.

En 1797, Van den Abeele organisa plusieurs représentations à l'endroit dit « Hussevelde » dans l'auberge portant l'enseigne « den Appel », au quartier connu sous le nom « op de Kruisen », au centre du village de Calcken ou bien à Eesvelde, hameau voisin de Calcken. C'est dans cette dernière commune qu'il exécuta la pièce intitulée :

« *De blijde bekeeringe van Euphemia, princesse van China, alsook d'erstellinghe van 't christene geloove in hetzelve rijk, verrigt door den godlievenden en onoverwinnelijken Keyser Theodosius.* »

Cette pièce, ornée de tableaux, ariettes et ballets, obtint un succès colossal; elle vit vingt et une fois les feux de la rampe (si rampe y avait) du 11 juin au 24 septembre de l'année 1797. Ces représentations sensationnelles se terminaient par l'inévitable *farce* (kluchtspel), dont le titre se présentait au programme sous une forme cryptographique :

« Daer liefde en eendragt elkanderen vleyd
« Word Momus laster-tong ter neer geleyd. »

Cette devise était suivie d'une autre qui faisait connaître l'année des représentations :

« Wie in 't leeren zich wilt hoeden
« Zullen zuyver liefde woeden ».

L'Association rhétoricale de Calcken était connue sous le nom de « De leerzuchtige Iveraers ». En 1811, les Rhétoriciens prennent pour devise « Rijmdorstige konstminnende Iveraren van Rhetorica ». Sous ce nom ils s'en vont à Berlaere, près Termonde, pour représenter à l'auberge « den Engel » une pièce intitulée : Les Machabées (de Machabeën). Cinq ans plus tard, en 1816, la chambre de Rhétorique de Calcken, obtient un succès retentissant avec la pièce « Cabonus et Peccavia » entremêlée de

(1) Gabriel van den Abeele naquit à Schellebelle et mourut à Calcken le 29 juin 1814, âgé de 75 ans. Il débuta en qualité de maître d'école à Calcken avant 1769. Ce singulier magister était obsédé par la manie des vers; tout lui servit de thème à versification. C'est ainsi que l'on possède de lui des leçons de classe, des conseils, des admonestations, des riens présentés sous forme de quatrains ou de poèmes.

chants et de ballets. Cette représentation se terminait aussi par une farce. — *Cabonus et Peccavia* fut repris souvent avec un succès inaltérable.

Enfin, en février 1862, une nouvelle société littéraire se forma sous la divise : « Nooit te oud om te leeren ».

Il ne nous reste plus beaucoup à dire sur la musique à Calcken. Nous venons en effet d'épuiser la série des notes que nous y avons glanées. Mais ne pourrait-on pas conclure déjà que les habitants de cet humble village ont eu, de tout temps, une prédilection pour la musique et l'art scénique? Aujourd'hui encore on y chante les vieux refrains des temps passés; c'est ainsi que les enfants, continuant la tradition de leurs aïeux, entonnent en groupes joyeux, devant la porte des notables, la *chanson des rois* agrémentée du jeu d'une étoile de papier qui tournoie au haut d'une perche. Le retour de la belle saison est accompagné de sérénades où le *meilied* retentit dans les vertes campagnes. Les danses-en-rond se mêlent le plus souvent à ces chansons populaires qui célèbrent le renouveau, l'espoir du fermier. Pour ce qui concerne la chorégraphie on y connut, jusqu'au XVIII[e] siècle, une association de danseurs à l'épée (sweertdansers). Ce sport, pratiqué par des jeunes hommes, consistait en sauts et danses, où l'exécutant devait éviter de toucher les armes étendues par terre. Le public rural y prit un goût particulier puisque l'administration communale encourageait ces danseurs par l'intervention de sa caisse.

La musique instrumentale semble toutefois avoir eu une vogue moins importante à Calcken. Nous avons relevé une note curieuse, unique peut-être en son genre. Certain Rutsaert, mendiant de profession, avait coutume de recourir aux maîtres des pauvres, afin de recevoir des effets d'habillement. Mais, voilà qu'en 1644, voulant couper court à cette dotation onéreuse pour la commune, les administrateurs du bureau de bienfaisance jugèrent Rutsaert capable de mériter son vêtement. Que firent-ils? le bonhomme, qui fut probablement un de ces ménétriers de campagne, reçut un violon afin, dit la note, qu'il ne réclamât plus les habits du pauvre :

« Item ghecocht voor Rutsaert een viole op conditie dat hij » gheen cleeren meer en sal begeeren van den armen. . 10 sch. gr.

Armrekeningen 1644. »

Armé de sa viole Rutsaert pouvait gagner honnêtement sa croûte en parcourant les bourgs et les villages. Il se sera mêlé probablement à ce petit peuple ambulant de *liedjeszangers*, charlatans, batteleurs, qui, les dimanches et jours de fête, attendaient les villageois au sortir de la messe paroissiale, pour les amuser de leurs concerts, leurs chansons ou leurs boniments tapageurs. Mis en bonne humeur par le gai savoir de ces rustiques artistes, les paysans ne refusaient pas leur obole et les sous tombaient drûs dans la séquelle des Rutsaert. Cette race de *speelmans*, *liedjeszangers*, *reizende tandetrekkers* et *kwakzalvers* n'est pas encore éteinte à l'heure actuelle; nous l'avons vue fonctionner, après messe, à Beirvelde, l'an dernier. C'était un vrai régal pour les yeux et l'oreille des villageois qui y prenaient visiblement plaisir; mais nous ne conseillons pas aux musiciens de faire subir à leurs oreilles le supplice de ce charivarique tohu-bohu comparable aux concerts des Zoulous. Oh! ces Rutsaert je ne vous dis que cela.

Vers la fin du XVIII[e] siècle, alors que les sociétés d'harmonie se constituèrent dans nos localités belges, Calcken fut des premières en Flandre, à inaugurer sa société d'harmonie. La date de la fondation de l'harmonie de Calcken ne nous est pas connue; toutefois nous avons relevé, dans les comptes du luthier malinois J. Tuerlinckx, une commande importante d'instruments, commande faite au nom de Debbaut, apparemment le président de la société d'harmonie à cette époque.

Ces acquisitions se firent en 1805.

« Aen d'heer Debbaut à Calken, op 18 Meert (1805).
» een basson (betaalt) (1).

» een piccolo *sol*, à 2.0.0	2 .0.0
» twee *ut* clarinetten, à 6 fransche croonen. .	12 .0.0
» een *fa* clarinet.	4 1/2.0.0
» een cromme trompet	12 .0.0
» twee walthooren in *ut* en *fa*.	32 .0.0
» een piccolo	2 .0.0
» vijf octaven, à 2 croonen.	10 .0.0
» twee *ut* clarinetten	12 .0.0
Croonen. .	86 1/2.0.0

(1) Probablement payé au comptant.

« 28 Mey 1805.
» dezelfde Debbaudt, Calcken.
» groote trommel, à 3 louis 39.4.0
» een paer timballen, à 4 louis 52.5.0

« April 1806.
» voor de societyt van Calcken.
» een clarinet in *ut* 15.15
» Aen Debbaut te Calcken, op 21 Juny (1806).
» een serpent (1).

« 1809.
» Aen Debbaut, maire te Calcken, met P. Reymenant op 18[ste] Februari.
» een clarinet in *ut*. 22.17.0

Nous n'avons aucun renseignement sur l'organisation et l'activité de la société d'harmonie de Calcken ; on peut admettre, qu'en 1809, la société était déjà très bien exercée puisque, cette année-là, l'harmonie de Calcken remportait le 1[er] prix au concours de Termonde.

La Société d'harmonie fut remplacée par une fanfare en 1872.

---

(1) M. Dauwe m'a dit qu'il avait connu ce serpent. La Société l'ayant prêté un jour à celle de Wetteren, il s'en suivit que le serpent ne revint plus à Calcken.

310



JEAN-ARNOLD-ANTOINE TUERLINCKX, le vieux.
Luthier (1753-1827).

D'après un portrait peint par Verhulst.
(Musée Communal de Malines.)

Les Tuerlinckx
Facteurs d'instruments de musique à Malines XVIIIme et XIXme siècles

d'après des documents inédits et les comptes de cette firme

par Raymond Van Aerde.

Nous possédons fort peu de renseignements sur les anciens facteurs d'instruments de musique belges. Il importe donc de sauver, au plus tôt, les documents que nous pourrions trouver concernant cette matière. Animé de pareille intention, nous avons réuni à peu près tout ce qui existe, soit dans les collections privées, soit dans les collections publiques, sur les luthiers *Tuerlinckx*. Après de longues recherches nous sommes parvenus à reconstituer la vie de ces facteurs malinois qui, à leur époque, eurent une renommée très notoire.

Avec les éléments dont nous disposons actuellement nous pouvons établir : le lieu d'origine des Tuerlinckx; leur généalogie; faire connaître Jean-Arnold-Antoine Tuerlinckx, le vieux, fondateur de la firme, ainsi que son fils et successeur, Corneille-Jean-Joseph. Outre cela les comptes de la maison, dont nous avons eu le registre en main, nous permettent d'évaluer l'activité commerciale de ces luthiers.

I. — Jean-Arnold-Antoine Tuerlinckx, le vieux.

La famille Tuerlinckx est originaire d'Aerschot; d'après des renseignements reçus de la part du secrétaire communal de cette ville, nous pouvons affirmer que la branche Tuerlinckx vivait déjà au XVIIe siècle dans cette petite ville brabançonne. En effet, un Adrien Tuerlinckx se maria à Aerschot le 17 mars 1683 à Elisabeth Meijnkens. Dès ce moment nous pouvons établir la généalogie des Tuerlinckx. Adrien Tuerlinckx donna le jour à un fils, Henri, qui naquit le 12 janvier 1686; celui-ci eut parmi ses sept enfants, un fils, Servais, qui fut le père du luthier dont nous allons nous occuper.

Servais Tuerlinckx avait procréé cinq enfants, dont trois fils et deux filles; le troisième enfant, un fils, fut baptisé du nom de Jean-Arnold-Antoine; il vint au monde le 22 novembre 1753.

Tout jeune Jean-Arnold-Antoine s'occupait déjà dans l'atelier paternel, où il aidait à monter des horloges, à nettoyer le mécanisme des montres et à tourner le bois. Vers 1780 Corneille Joseph, frère aîné du futur luthier, vint s'établir comme menuisier à Malines. Le jeune artisan se délassait de ses travaux manuels en pratiquant la musique; il exerçait son talent sur la clarinette. Lors de la fondation de la *Philharmonie*, le comte de Coloma enrôla le clarinettiste dans sa société. Nous verrons plus loin, l'importance de ce frère Corneille-Joseph dans les destinées du luthier.

Vers l'âge de dix-huit ans Jean-Arnold-Antoine venait, annuellement, à Malines rendre une visite à son frère aîné vers l'époque de la kermesse de juillet. Le jeune homme qui ne connaissait que ses horloges, les arcs et flèches qu'il confectionnait avec son père, se trouvait en admiration devant une belle clarinette que son frère venait de recevoir. Après une longue inspection de l'instrument, il finit par demander la permission de pouvoir emporter l'instrument chez lui, afin de tâcher, ajouta-t-il, d'en confectionner un pareil.

« — Je le fabriquerai, laisse-moi essayer, je te renverrai, par le messager, l'instrument intact ». En effet, quelques semaines plus tard, le messager d'Aerschot rapporta deux clarinettes identiquement pareilles.

Corneille-Joseph émerveillé de l'adresse de son jeune frère, en fit part au président de sa société, le comte de Coloma. Ce dernier ne pouvait s'imaginer que le jeune homme avait pu réussir à ce point; il voulait des preuves plus convaincantes. — « Eh bien! Je vais lui envoyer mes bassons; l'ancien il le démontera pour en voir la perce, le nouveau lui servira de modèle pour la forme extérieure ». —

Quelque temps après le messager rapporta trois bassons. Immédiatement on en fit l'essai, c'était parfait au point qu'il y avait lieu de les confondre avec l'original pour la qualité du son. de Coloma fut émerveillé. — « Vraîment, ce jeune homme est destiné au métier de luthier, il faut l'engager à venir habiter Malines; il y fera son chemin, je soignerai pour lui, soyez-en sûr ». — (1).

---

(1) Les notes entre « ... » sont extraites d'une biographie de J. A. A. Tuerlinckx rédigée par son fils Louis Tuerlinckx. Ce manuscrit est conservé à la bibliothèque du Musée du Conservatoire de Bruxelles.

Le 10 février 1782 Jean-Arnold-Antoine Tuerlinckx se maria, à Aerschot, avec Catherine Meikens. Un mois après le jeune ménage vint s'établir à Malines dans la maison « *De bloempot* » rue St^e-Catherine. L'ouverture du magasin Tuerlinckx fut annoncée par la voie du « *Wekelijks bericht* », l'unique hebdomadaire malinois qui existait alors. Le journal fait connaître que : Jean Tuerlinckx met en vente des clarinettes, des flûtes simples et doubles, des hautbois, des bassons etc., des arcs, des flèches et des objets en porcelaine.

Le jeune luthier débuta en spécialisant les instruments de la famille des *bois*, surtout les clarinettes, les flûtes et les bassons; cela n'empêche qu'il fournissait aussi des trompettes, des cors et des tambours. La firme malinoise attira bien vite la clientèle des corps de musique de l'armée et des sociétés de musique, les harmonies, qui vers ce déclin du XVIIIe siècle, surgirent presque partout dans les villes et les villages des Pays-Bas.

Nul doute que maître Tuerlinckx attirait beaucoup d'étrangers à son magasin. Le fait est si vrai que notre luthier en profita pour solliciter, de l'administration communale, la franchise des droits d'accise sur les espèces de consommation. Dès le 9 juillet 1783, une année après son installation à Malines, Tuerlinckx obtient les franchises demandées. L'acte officiel dit que l'heureux industriel avait droit, annuellement, à une tonne et trois aimes de bière forte et six aimes de bière de table. La pièce, confirmant cette décision du magistrat, ajoute que cette faveur lui est accordée à cause du renom de sa firme et de l'affluence des étrangers qu'elle attirait à Malines.

De son mariage avec Catherine Meikens, Jean Tuerlinckx eut un fils : Corneille-Jean-Joseph, né le 31 mai 1783 et une fille : Marie-Anne. Du second mariage, avec Marie Clavers, naquirent trois fils : Joseph, Louis et Edouard qui tous se distinguèrent dans les arts; ainsi Corneille deviendra le successeur de la firme paternelle; Joseph devint un statuaire de grand mérite; Louis se distingua dans la peinture du portrait et le plus jeune, Edouard, fut un ciseleur de talent.

La renommée croissante du luthier, d'où l'importance de ses affaires, l'obligea à quitter sa demeure pour chercher un immeuble plus spacieux. Tuerlinckx s'installa successivement dans la *rue des rêveurs* (rue St-Jean) et dans la rue *Leegheid*, où il habita une grande maison. C'est dans cette dernière qu'il ouvrit un magasin

de musique. Le journal « *de Aenkondiger* » (n° 8, année 1806) ajoute : « *dat hij magazijn houdt van muziek, zoo dat bij hem te bekomen zijn alle de nieuwste werken en van de eerste meesters, aen eenen civielen prijs* ». L'atelier se développa, lui aussi, dans des proportions remarquables. Le journal de Louis Tuerlinckx nous l'apprend en ces termes :

« Excité, journellement, par la satisfaction des musiciens, qui » chargèrent mon père de commandes, la fabrication des instru- » ments devint pour lui une véritable passion ».

« Il m'a raconté, lui-même, qu'à l'apogée de sa réputation il » employait quarante ouvriers installés dans deux ateliers séparés, » l'un pour les cuivres, l'autre pour les bois ».

Comme il arrive souvent, les concurrents s'acharnèrent pour démolir la firme renommée des Tuerlinckx. Il y avait même des confrères assez effrontés pour user de la réputation de la maison en vendant des contrefaçons marquées du nom Tuerlinckx. Ce procédé inqualifiable dépassait les bornes de l'indulgence; immédiatement les Tuerlinckx, père et fils, lancèrent un « *Avis important* » dans le *Journal d'Affiches* (n° 8 p. 1 année 1824).

Avis Important.

« Les faux bruits, que débitent des personnes envieuses qui » cherchent, à l'aide de la calomnie, à nuire à la fabrique » d'instruments de musique que je continue en la ville de Malines, » où je l'ai établie il y a 42 ans, m'obligent de prévenir le public, » que je dirige toujours cet établissement par moi-même, sans em- » ployer aucun maître ou chef-ouvrier; que je n'en ai jamais employé » et n'en employerai pas encore, promettant une prime de 500 frs. » à celui qui pourrait prouver que j'en ai eu un ; il est également » faux que je fais ou ai fait colporter des instruments; ceux qui » cherchent à en vendre, sous mon nom, sont des imposteurs qui » trompent le public à l'aide de la réputation que j'ai acquise.

» J. Tuerlinckx et fils, Luthiers,
» rue dite Leegheid, n° 133
» à Malines ».

Dans la vie publique Jean Tuerlinckx était très estimé. On lui présenta de faire partie de la fabrique d'église de sa paroisse, St Jean, ce qu'il accepta. Ce poste honorifique fut pour lui la cause de nombreuses contrariétés. En effet lors de l'invasion française, l'église St Jean fut prise comme bien national, et vendue, le 14 mars 1799, à certain *Gobier* pour la somme de 220,000 livres.

Après délibérations le conseil de la fabrique d'église de S[t] Jean, décida de racheter le temple ravi; Gobier, ne sachant que faire de cet immeuble, cèda l'église en se contentant d'un bénéfice de 16 livres. La somme requise pour ce rachat fut versée, en partie, par les marguilliers. Tuerlinckx y contribua pour 888 fiorins 13 sous et 5 deniers; somme qui lui fut restituée, par des versements partiels, en 1810.

L'année 1798-99 fut fatale pour notre luthier. Outre les difficultés pour le rachat de son église paroissiale, il lui advint une singulière aventure qui tourna au tragique. Accordons ici la parole au fils du luthier, Louis, qui s'est fait le biographe de son père.

« Le comte de Coloma resta toujours l'ami et le protecteur » de mon père; c'est à son active intervention que ce dernier fut » redevable d'avoir échappé, pendant la terreur, à la déportation. » Voici comment :

» Le 8 floréal (28 avril) 1799 les ministres français : Jean » Debry, Bonnier et Roberjot furent assasinés, la nuit, dans leur » voiture sur la grand' route à distance de cinquante pas de la » ville (de Rastadt en Autriche). »

« C'était la nouvelle du jour. —

» Le barbier, tout en faisant la barbe à mon père, lui dit :

» Eh bien! Monsieur, ces Allemands ont fait *jeu-court* avec les ambassadeurs Français, n'est-il pas vrai?

» Tuerlinckx répondant. —

» Qu'est-ce qui prouve que les auteurs de ce crime sont des » Allemands? il y a d'ailleurs tant de partis en France!....

» — Le coiffeur, passant à un autre patient, reprend la nou- » velle du jour, en y ajoutant l'observation du père Tuerlinckx.

» C'en était assez, les espions, à la solde de la France, avaient » eu vent du propos imprudent de Tuerlinckx. Le fait fut rapporté » au Comité. Conclusion : mon papa fut arrêté. »

Nous avons eu la bonne fortune de retrouver les mandats d'amener et d'arrêt du pauvre Tuerlinckx; ils mentionnent pour motifs d'incarcération que le prévenu avait tenu : *des propos incendiaires et contraires à la sûreté intérieure de la république;* délit en contravention de l'article 1[er], de la loi du 27 germinal, an 4, code des délits et peines.

L'emprisonnement se fit le 21 floréal, an 7, à 4 1/2 h. de relevé. Durant sa capitivité le fils du directeur de la maison de

détention, Mr Verhulst peintre renommé, dessina le portrait de Jean Tuerlinckx. Ce document est conservé actuellement au musée de Malines. Le luthier y est représenté en buste; on remarque sur son visage une expression d'inquiétude et de tristesse, causées par les événements brusques qui l'avaient conduit dans ce lieu déshonorant.

La captivité ne fut pas longue. Le comte de Coloma fit tant et si bien que, quelques jours après, il obtint pour son protégé, une déclaration de *non lieu.* Remis en liberté, Jean Tuerlinckx reprit ses affaires.

Durant les rares loisirs que lui laissait son commerce, le luthier se plaisait à cultiver des fleurs. Sa collection d'œillets et d'aurécules était renommée parmi les nombreux amateurs d'horticulture.

Ami de la nature, Tuerlinckx prodiguait aussi ses soins aux rossignols qu'il s'amusait à élever en cage. Parmi les papiers qui ont appartenu au luthier, nous avons retrouvé un véritable code pour l'élevage de ces chantres ailés. Ce sont des recettes pour guérir les maladies, des moyens pour obtenir une alimentation rationnelle, des secrets pour faire chanter mélodieusement les rossignols etc.

Lorsqu'il sortait, le dimanche, Jean Tuerlinckx se rendait invariablement au local des archers. Le biographe Louis avait souvent accompagné son père au tir à la perche.

« Mon père était reconnu, et sa réputation s'étendait au loin, » comme le plus habile tireur à l'arc que l'on connut. Il m'a dit » que le nombre de pièces d'argenterie gagné, représentait une » somme très ronde. Lorsqu'il se présentait au concours les » tireurs le craignaient et se résignaient d'avance à n'envier » qu'un second prix. »

En semaine Tuerlinckx ne trouvait son plaisir que dans l'atelier. L'outil à la main il passait ses jours à confectionner, avec son fils, ces chers instruments de musique, qui lui avaient valu une si juste renommée. Personne n'aurait pu prévoir l'issue soudaine et fatale dont l'atelier fut le théâtre, le 19 décembre 1827. En effet le chroniqueur malinois Schellens rapporte que ce jour Jean Tuerlinckx mourut inopinément dans son atelier; le manuscrit de Louis ajoute que cette mort subite fut causée par la rupture d'une hernie, provoquée par l'effort qu'il fit en voulant décrocher la cage des ses rossignols.

316



Corneille-Jean-Joseph Tuerlinckx, le jeune.
Luthier (1783-1855).

D'après un portrait dessiné par son frère Louis.

C'est donc au milieu de ses instruments que sa vieille main aimait à caresser que le brave luthier mourut debout, comme un brave, la main à la tâche.

II. — **Corneille-Jean-Joseph Tuerlinckx, le Jeune.**

Corneille continua le métier de son père. Deux mois après le décès de ce dernier, le successeur de la vieille firme lança *un avis*. dans le journal. Il y est dit que :

« Les personnes qui ont à exiger quelque chose de la maison » Jean Tuerlinckx, ainsi que ceux qui détiennent des objets » empruntés appartenant à la mortuaire du luthier, sont priés d'en » aviser, endéans les 15 jours, Corneille J. J. Tuerlinckx, fils » ainé et tuteur des enfants mineurs, habitant à la grand' Place, » section E·n° 716, à Malines. »

Quelques jours plus tard, le même journal communiquait une annonce par laquelle Corneille Tuerlinckx faisait connaître au public qu'il succédait à son père dans la fabrique d'instruments transférée, dès ce jour, à son domicile, grand' Place, n° 716.

« Les clients seront servis à souhait aux conditions les plus avantageuses. »

Faisons plus ample connaissance avec ce continuateur de la vieille firme malinoise.

Corneille Tuerlinckx naquit à Malines, le 31 mai 1783. Dès sa plus tendre jeunesse il montra des dispositions pour la musique. Piron (1) nous apprend qu'à l'âge de sept ans, il était déjà fifre de la garde urbaine. Deux ans plus tard, Corneille débute dans l'atelier paternel. Sous les yeux du père le jeune artisan se familiarisa à manier le tour et les outils de luthier. Ces travaux manuels n'empêchèrent pas le jeune homme de s'intéresser aux travaux de l'esprit. Guidé par le savant bibliophile *de Servais*, le petit luthier apprit les langues flamande et française.

Le chanoine André, organiste de la métropole de St-Rombaut, s'intéressait à l'éducation musicale de l'enfant; ses progrès y furent si rapides que, déjà en 1794, âgé seulement de onze ans, il étudiait la basse-chiffrée. Simultanément avec la théorie le jeune musicien joignait la pratique des instruments. Corneille jouait avec une égale facilité de la clarinette, du fifre, du hautbois, du basson et de l'orgue. Son talent d'organiste vint bien à point

(1) Piron. Levensbeschrijvingen.

pour décharger son professeur, le chanoine André, qui desservait les orgues des églises de S. Rombaut et de Notre-Dame. Corneille trouva ainsi l'occasion de prouver sa reconnaissance envers le chanoine-musicien en le remplaçant dans son office d'organiste.

En toutes circonstances le jeune homme mit son talent à contribution. Doué d'un caractère gai et sociable, il fut recherché dans les cercles bourgeois, où l'on faisait de la musique durant les soirées d'hiver. C'est probablement à la suite de l'une de ces réunions, qu'il fit la connaissance de M[elle] Dochez, fille unique d'un riche rentier. Le mariage de Corneille fut célébré le 4 décembre 1815. Un poëte de circonstance chanta, à ce propos, une romance où il fait valoir les qualités du luthier. La pièce se termine par ces mots :

« Zoo lang er zijn fluijt en trompet
» Bas of basson of klarinet,
» Zal Tuerlinckx's naam onsterflijk blijven. »

— A partir de ce moment le luthier se double d'un compositeur. Il avait fondé, et dirigeait, la société *La Philharmonie*, pour laquelle il avait composé tout un répertoire d'ouvertures militaires, de marches et d'arrangements sur des motifs d'operas. Tuerlinckx et Steeghmans se trouvaient à la tête de la société d'harmonie. Ces musiciens s'entendirent à merveille pour conduire cette phalange d'instrumentistes, où la bourgeoisie était bien représentée. Eu 1826, Tuerlinckx démissionna de la société *la Philharmonie*, et cela, probablement, à la suite des malentendus qui avaient surgi entre Steeghmans et lui. Une violente polémique s'éleva alors, entre les deux musiciens, à propos d'une pauvre circulaire invitant la société de Malines à participer à un concours d'harmonie à St-Nicolas. La circulaire avait été remise à Tuerlinckx comme directeur de la société *la Philharmonie,* Or, n'étant plus attaché à cette société, Steeghmans prétendait avoir *seul* le droit de recueillir la correspondance destinée à la société qu'il dirigeait seul. De là une polémique dans le journal; trois, quatre avis avec autant de répliques. Bref, et pour lire entre les lignes de cette dispute, nous croyons qu'il s'agissait au fond d'une question de concurrence commerciale. En effet, Steeghmans s'était mis à confectionner des clarinettes; il paraît même qu'il ne se génait pas pour marquer les pièces du nom de son rival (le musée C. Snoeck possédait une clarinette de Steeghmans, dont l'un des corps était marqué : TUERLINCKX). On comprend aisément que cette situation était bien faite pour exciter l'animosité des deux directeurs de la

Philharmonie. Steeghmans ne fut d'ailleurs pas un concurrent très dangereux; il se fatigua vite de rivaliser avec la vieille firme Tuerlinckx et devint, vers 1830, chef de musique de la 3me division, 1re brigade, de la garde civique d'Anvers.

Entretemps Corneille avait fondé une nouvelle société dite : *de Muziekminnaers ;* il développa son commerce en prenant un dépôt des célèbres pianos de J. VAN RAAIJ ET FILS, d'Amsterdam.

Remarquons ici que la composition avait toujours tenté le luthier. En 1828, Corneille se fit inscrire dans la catégorie des *Pots-pourris* pour le concours de composition organisé par la société d'harmonie d'Anvers, à l'occasion de l'anniversaire trois et demi fois séculaire de la gilde de la Ste-Vierge. Le luthier-compositeur y décrocha un accessit consistant en une médaille d'or. A son retour à Malines l'heureux artiste fut l'objet d'une réception enthousiaste de la part des sociétés de musique et de la population entière; un troubadour improvisé rimailla, à cette occasion, une ode dont nous avons retrouvé la minute dans la collection Van Melckebeke.

Parmi les nombreuses compositions que l'on possède aux archives de Malines, œuvres de Corneille Tuerlinckx données à la ville par son frère Joseph, il s'en trouve quelques-unes portant une date : d'autres ne sont pas datées.

Les œuvres qui marquent l'année de leur apparition sont les suivantes :

1807. — Ouverture du JEUNE HENRI pour harmonie.
1809. — Marche funèbre pour honorer la mémoire de mon ami : GUILLAUME VAN NIEUWENHUYSEN.
1810. — Ouverture, chasse, en symphonie militaire.
1810. — Symphonie militaire, dédiée à Mr C. F. TERLINCK, directeur, chef de la musique militaire de Bruges.
1813. — Fantaisie militaire, dédiée à mon ami et collaborateur Mr G. C. OLIVIER.
1814. — Blij-inkomste op 1ste February 1814, pièce composée en l'honneur de la joyeuse entrée de.... ?
1817. — Pas-redoublé a l'occasion de l'arrivée du nouvel archevêque.
1821. — *Collaboration dans un journal musical :* Harmonies militaires, marches et pas-redoublés.
1821. — Pot-pourri « *la Kermesse* », pour harmonie militaire à 21 parties.

1823. — Marche funèbre avec l'apothéose de l'*Hodie mecum eris in paradiso*, pour harmonie à 16 parties, dédiée à feu D. Steibelt, (*le célèbre pianiste pour lequel Tuerlinckx avait une estime très grande*).

1823. — *Collaboration dans un journal musical :* Marches, pas-redoublés et walzes à 16 parties, n°s 1, 2, 3, 4, 5 et 6.

1825. — Deux marches, trois pas-redoublés, arrangements sur le *Barbier de Séville,* pour harmonie.

1828. — Pot-pourri pour le concours de composition organisé par la société d'harmonie d'Anvers.

1829. — Transcription pour piano de l'œuvre couronnée au concours d'Anvers.

1830. — Marche funèbre, en harmonie militaire à 16 parties, composée pour le convoi, l'inhumation et les obsèques du comte Frédéric de Merode, tué (?) à Berchem, le 24 octobre 1830 et dédiée à l'illustre famille du défunt.

1832. — Pot-pourri national belge, arrangé à l'occasion de la visite de la famille royale à Malines.

1835, — Marche funèbre dédiée aux mânes de mon épouse et *pour moi.*

1849 — Trois pots-pourris historiques en 4 journées, composés à l'occasion de l'inauguration de la statue de Marguerite d'Autriche.

Œuvres non datées.

Compositions diverses pour instruments :

Pièces pour carillon, pour hautbois, pour flûte, pour piano.

Compositions pour Harmonie :

en collaboration avec *Torramorell*, sous le pseudonyme de *Tur-Tor*; avec *E. Olivier* et *Reichenbach*;

Œuvres signées *Rick-Nultex*, renversement du nom : *Tuerlinckx.*

Parmi les *œuvres pour harmonie* nous trouvons : des marches en grand nombre, des danses, une quantité de pots-pourris sur des thêmes d'opéras italiens, des ouvertures et des recueils variés.

L'activité de Corneille Tuerlinckx ne se limitait pas aux choses de la musique; le luthier s'intéressait aussi à la littérature, l'histoire, la numismatique, l'histoire naturelle et l'horticulture.

Ses goûts littéraires lui furent inculqués par le bibliophile

de Servais, qui aida le luthier à monter sa bibliothèque. Le savant pharmacien *Rijmenans* initia le collectionneur à la numismatique. La collection Tuerlinckx fut des plus riches ; à son décès, sa fille Marie-Anne, légua la quadruple collection de son père à la ville de Malines. Elle ne comprenait pas moins de quinze cent quatre-vingt-deux monnaies et médailles romaines, tant consulaires qu'impériales, et quelques autres qui furent classées et décrites par M. l'archiviste V. Hermans, dans un inventaire qui repose aux archives de Malines. (Archives B. B. inventaires XVII n° 1).

Trois mille quatre cent quarante monnaies et médailles modernes appartenant à l'ancien et au nouveau monde, classées et décrites par le même.

Deux cent quarante deux monnaies et médailles papales.

Trente deux médailles religieuses.

A côté de son musée de monnaies et médailles, le luthier donna l'hospitalité à une collection de minérais. Cette fois ce fut le doyen des pharmaciens, M. *Stoffels*, qui servit de guide au naturaliste novice. La série des minérais fut vendue après le décès de Corneille. Elle ne comprenait pas moins de *1100 lots*, dont 726 minérais, 281 coquillages, 29 fossiles et autres.

De la minéralogie Tuerlinckx passa à la botanique. Ici encore le luthier se débrouilla tant et si bien, qu'il finit par intéresser les sommités scientifiques de l'époque. Il eut des rapports suivis avec MM. *Kickx, Waterkeijn* et *Van Beneden*. La science est redevable à Tuerlinckx d'une *Flore des environs d'Anvers*, écrite en collaboration avec le savant *Van Beneden*. Le *dictionnaire géographique* du *Dr Meisser*, inséra une liste des molusques des environs de Malines, dressée par le luthier-naturaliste.

On remarque que Tuerlinckx fut d'une activité incessante ; les sciences et les arts lui furent enseignés, il est vrai, par des spécialistes et des amateurs, mais cela n'empêche que Corneille fut surtout redevable de ses connaissances multiples à l'esprit d'étude et à son intelligence remarquables qui le secondèrent admirablement dans ses recherches Il représentait le type de l'autodidacte par excellence, sa bibliothèque, riche et variée, nous prouve que le luthier cherchait à s'instruire, *lui-même*, dans les ouvrages encyclopédiques et spéciaux de son temps.

Parvenu à l'âge de cinquante huit ans Tuerlinckx le jeune éprouva le besoin de détendre l'arc et de se livrer à un repos bien mérité. L'atelier et le magasin de lutherie avaient été

fermés depuis que la concurrence étrangère était venu gâter le métier. En possession d'une fortune convenable, l'ex-luthier pouvait se permettre de vivre en rentier. Il chercha alors son plaisir dans la culture de fleurs. De même que son père on le voyait, la herse et le sarcloir à la main, prodiguer ses soins aux chers œillets et aux roses que ses yeux d'enfant avaient tant admirés dans le jardin paternel de la rue du *Leegheid.* Cette collection de fleurs, ce fut bien sa dernière collection cette fois, allait lui rendre la vieillesse plus agréable. « *Je suis* » écrit-il en 1841 à son ami M. *J. Kickx,* « *je suis établi dans ma nouvelle demeure, où j'espère finir mes jours très tranquillement en cultivant mon jardin et en menant une vie d'anachorète* ».

Ses vœux furent exaucés, après une courte maladie, il y rendit le dernier soupir le 29 décembre 1855, vivement regretté de ses nombreux amis.

Quatre mois après le décès, le notaire procéda à la vente des instruments de musique, outils et matériel de lutherie, la bibliothèque littéraire, scientifique et musicale, délaissés par l'artiste et le savant luthier. Cette vente importante nécessita quatre journées et autant de catalogues où l'on relève des ouvrages de haute valeur et des éditions uniques qui vaudraient, à l'heure actuelle, leur pesant d'or.

III. — **Le Commerce de Lutherie.**

Lorsque Tuerlinckx le vieux vint s'installer comme luthier à Malines, la Belgique ne comptait guère beaucoup de représentants de cette branche du commerce. Vers 1765 Bruxelles comptait, parmi les tourneurs d'instruments : Snoeck, le luthier de la cour; Godefroid-Adrien-Joseph Rottenburgh (1642-1723) qui habitait rue de l'hôpital; Hyacinthe-Joseph Rottenburgh (1672-1756) rue de l'empereur; J. B. Willems, près des bons-secours; Bouwens, rue de l'évêché; Boon, Plattesteen ; puis vient un 3e Rottenburgh (1705-1782) du nom de Godefroid-Adrien, luthier de la cour. Nous connaissons aussi un Berchmans, facteur de trompettes à Bruxelles, — à Gand travaillaient les Destuyver; De Backer; Kerckhove; L. Moeremans; J. Ponfoort; Van Belle; J. Bonne; Deloose, — à Anvers : C. De Roeck et Meerens, — à Lierre : Verhoeven et Van Engelen, — à Mons : Willame, Pierat et Raingo; J. B. Raingo (1754-1834) et son fils Charles-Philippe (1786-1839), contemporains des Tuerlinckx, — à Ath : H. Delewart, — à Liége : Bertrand ; et à Tournai : Dupré (1790-1862).

Seulement nous ferons remarquer que la fabrication des instruments en cuivre et en bois se pratiquait, presque toujours, séparément. Ce n'est que vers l'époque de *Sax*, que les deux types sont confectionnés par *un même* facteur. Jean Tuerlinckx fit exception à la règle générale, puisque ses ateliers produisaient les cuivres aussi bien que les bois.

On se demande comment ce simple tourneur de bois soit parvenu à s'initier, aussi complètement, aux secrets de l'art du facteur d'instruments déjà assez compliqué vers la fin du XVIIIe siècle? Il devait en effet se tenir au courant des perfectionnements nombreux qui furent apportés alors aux instruments tels : l'application des diverses clefs aux clarinettes ; les tons de rechange adaptés aux cuivres ; l'invention des pistons. Il lui fallait encore mettre en pratique l'invention des types nouveaux, comme la clarinette basse, née en 1793; le basson russe, l'ophicléide etc.

Nous avons vu que pour la clarinette et le basson, le luthier malinois s'inspira de modèles français, qui furent mis à sa disposition par le comte de Coloma. Le même amateur lui fournit l'occasion d'étudier la structure du cor, modèle Raoux de Paris. Parmi les papiers de Tuerlinckx nous avons pu relever les résultats de ses expériences. Un petit carnet nous prouve que le luthier s'était occupé à mesurer et à peser les différentes parties du cor de *Raoux*; un feuillet du même livret, traîte de la clarinette à 13 clefs de Iwan Muller ; d'autres présentent des tablatures de flûtes, de clarinettes, de bassons russes, de flageolets, de serpents, de cornets. Ce sont encore des remarques sur la perce et la forme des trous; un essai pour la construction du cor-à-clefs ; enfin un tarif comparé de quelques prix des instruments fournis par les concurrents : *Bausman*; *Godefroid* de Paris; *Sax* à Bruxelles etc.

On peut conclure de ces annotations menues, que la méthode empirique présidait au travail du luthier malinois. Il achevait bien ses instruments, copiant, avec toute la minutie possible, les modèles qui lui furent soumis. Cela nous dit que Tuerlinckx dut être un ouvrier fort habile doué d'une intelligence, d'un esprit d'observation peu communs. Outre cela Tuerlinckx devait posséder le sens pratique très développé, pour pouvoir mettre à profit les modèles si variés, des instruments étrangers dont il devait effectuer les réparations.

A l'époque où les armées autrichiennes et alliées sillonnaient

notre pays, Tuerlinckx fut, maintes fois, dans la nécessité de réparer les instruments allemands, autrichiens, des musiciens appartenant à ces corps d'armée. C'est probablement à la faveur de ces circonstances qu'il dut la connaissance de la perce du contre-basson, utilisé dans l'infanterie Hanovréenne. Plus tard, à l'époque où défilèrent ici les armées alliées, Tuerlinckx s'initia aux types utilisés par les instrumentistes français, anglais, autrichiens, hollandais. Une preuve de ceci c'est le lancement de ce bizarre clairon en forme de croissant, dont le modèle dut lui être fourni par quelque musicien allemand.

Un document d'une valeur inappréciable pour l'étude qui nous occupe, repose à la bibliothèque du musée instrumental du conservatoire de Bruxelles. Ce document curieux n'est rien moins que le registre de la comptabilité du luthier malinois. Nous pouvons y suivre, de 1784 à 1818, la marche des affaires de la firme.

Tout d'abord nous relevons, dans ce livre de comptoir, le nom des clients. Ce sont des particuliers, ou des corps de musique civils et militaires.

Parmi les particuliers citons :

Hartigsveld, de Rotterdam.
Reyssnyders, d'Amsterdam.
Hummel, d'Amsterdam.
Koopman, de Utrecht.
Wijnants, de Breda.
Heijnsberg, de Dort.
Schröter, de Berg-op-Zoom.
De Koning, de Zirikzee.
Haak, de Utrecht.
Breckpot, à Goes.
Van Sprang, de Middelbourg.
De Plancque, à Leiden.
Kaulbach, de Utrecht.
Le collège romain, de Schiedam.
Baron de Raedt, de Ruremonde
Messemaekers, de Venloo.
Zoutgraeff, d'Amsterdam.
Weyman, à Berg-op-Zoom.
De Plancque, à Londres.

Duhamel, à Caen.
Groselet, à Lille.
Nagere, à Paris.
F.-L. Breenminhausen, à Cologne, et bien d'autres.

Parmi les clients belges, voici quelques noms :

Van Dries, maître de chapelle 1785.
Kennis, à Turnhout 1785.
Goosens, à Londerzeel, 1785.
Van Geurck, de . . . 1785.
De Proost de Bruges, cité souvent 1785-1801.
Genie ou Gowie, de Louvain 1785.
Bramino, à Bruges 1785.
J. Giellaers, à Anvers 1786.
Tobi, à Anvers 1786-7.
Ceulemans, à Lierre 1787-1811.
Vanden Broeck, à Bruxelles 1787.
Mathieu Festrée, à Tirlemont 1787.
Stevenier, à Tirlemont 1788.
Jaspaer, à Oudeghem 1788.
Guiotte, à Bruxelles 1789.
Ferin, négoc. à Alost 1789.
De Keersmaeker, à Tamise 1789-90.
Series, à Courtrai 1789.
Tiberghien, à Gand 1789.
Rembry, à Menin 1789-94.
Ceresia, capitaine à Tirlemont 1790.
Le commandant de Serret 1790.
Kennis, à Louvain 1790.
Van de Vijver, à St Nicolas 1790.
Dobbelaer, à Contich 1790.
Vander Velpen, à Malines 1791.
Wagny de . . . 1793.
Coloma de Malines 1794-96.
Baron de Neve, de Waesmunster 1796-97.
De Brijne, de Dixmude 1796.
Lion, de Termonde 1797.
Van Haesendonck, de Termonde 1797-1801-3.
Versé, à Bruxelles 1799.
Dache, à Bruxelles 1799.

Collignon, à Malines 1799.
Van Kerckhove, maire à Lokeren 1802.
De Decker, à Zele 1803.
Van der Doot, à Wetteren 1804.
Deron, chef de musique à Bruges 1805
Debbaut, à Calcken 1805-09.
Sibens, chef de musique à Willebroeck 1805.
Govaert, chef de musique à Ruppelmonde 1805.
Tibbaut, à Wetteren 1806.
Beirens, à Zele 1806.
Weijtsman, à Termonde 1809.
Van Hecke, à St Nicolas 1809.
Van Kerckhove, à Bornhem 1810.
Van der Poorten, chef de musique à Lokeren 1811.
De Schrijver, chef de musique à Waesmunster 1811.
Habbelaers, de Lebbeke 1812.
Cardon, 1er flute au théâtre de Bruxelles 1814.

Quant aux corps de musique; ceux-ci peuvent compter pour les meilleurs clients de la maison Tuerlinckx.

Les musiques militaires, surtout, figurent fréquemment parmi les clients importants.

A. — *Chefs de musique et musiciens de l'armée.*

La musique des gardes suisses, à Breda			1784.
Id.	du régiment du Prince de Ligne		1785.
Id.	id.	id.	1785.
Id.	du régiment des gardes hollandaises		1785.

Fischer, lieutenant du 2me bat. des gardes suisses à Breda 1785.

Scovand, capitaine du régiment de Würtenberg 1785.

Geurik, lieutenant colonel, à Breda 1786.

Cinson, officier des gardes Suisses à Breda 1786.

Turnhoud pour le régiment d'infanterie, brigade de Salin 1786.

Au régiment de Murray, à Namur 1786.

Debrié, du régiment de Vierset, à Bruges 1787.

Kroone, lieutenant du régiment de Saxe-Gotha, à Bergen-op-Zoom, 1787.

Dresser, capitaine de la brigade de Salin, à Heusden 1787.

Wierts, maître de chapelle au régiment de Murray, à Namur 1787.

Delburij, cadet au même régiment.

Bausman, chef de musique au régiment des gardes suisses, à Berg-op-Zoom, 1789.

Les Patriotes de Bruges 1790.

Le comte de Pataine, colonel au 2me régiment brabançon 1790.

Riga, de Bruxelles, pour le régiment de Flandre Orientale 1790.

Au régiment d'Antoine Esterhazi à Anvers 1791.

Au quartier-maître du bataillon du prince de Salzbourg, à Namur 1794.

Au capitaine de Price, du régiment Nassau-Usingen à Maestricht 1794.

Baron, musicien de la 15me brigade à Goesel près Zutphen, 1796.

Au citoyen Galmighe, chef de musique à la 5 1/2 brigade, en garnison à Dusseldorf 1797.

Au capitaine Chevillard, à Bergen-op-Zoom 1799.

Curé, chef domestique à la 8 1/2e brigade 1801.

Baroni, du 1^r^ régiment italien à Calais 1804.

Elsman, chef de musique au 12e bataillon d'infanterie de Hussards, à la Haye, 1804.

Faideau, au 8e à Gouda 1805.

De Plancque, chef de musique au service du 5me bataillon de la garde royale 1807.

Dassel, chef de musique au 6me régiment d'infanterie de ligne royale Hollandaise 1810.

Franz Volcke, chef de musique au 8me régiment d'infanterie de ligne, 1810.

Mosebach, trompette-major au 2me régiment de lanciers de la garde impériale 1810.

A la musique du 78me régiment écossais 1814,

L. Rummel, chef de musique au 2me régiment de Nassau, à Maestricht 1814.

Au major d'Estolff, des Hussards à Luxembourg 1814.

Au bataillon de Hanovre, à Bruges, 1814.

Dallmann, lieutenant des Hussards à Brème, 1815.

Lips, chef de musique au 27me régiment des Hussards, 1815.

La musique du bataillon de Razenbourg, 1815.

Huijghe du régiment d'York, 1815.

B. — *Sociétés de musique civiles.*

1801 La société de musique de *Bornhem.*
1803 id. id. *Lebbeke.*
Id. id. id. *Zele* (De Dekker).
1804 id. id. *St Gilles-Waes.*
Id. id. id. *Wetteren.*
1805 id. id. *Calcken.*
Id. id. id. *Willebroeck.*
Id. id. id. *Rupelmonde.*
1806 Tibbaut pour *Wetteren.*
1810 De Kerckhove pour la Société de *Bornhem.*
1811 Van der Poorten id. id. *Lokeren.*
Id. De schrijver id. id. *Waesmunster*
1812 Habbelaers id. id. *Lebbeke.*
1815 La Société de *Basseveld*e.
Id. id. *Somerghem.*
1816 id. *Rosendael.*
Id. id. *Willebroeck.*

Les particuliers, amateurs et professionnels, recouraient, surtout, à la firme Tuerlinckx pour les flûtes, les clarinettes, les hautbois de différentes qualités. Les corps de musique achetaient des séries complètes d'instruments. Les sociétés d'*harmonie* commandaient ordinairement : des flûtes; des clarinettes, en grand nombre; des hautbois; bassons; cors; trompettes; serpents; trombones; et la musique dite *turque* : tambour, grosse-caisse, cymbales, triangle et chapeau chinois.

De nombreuses réparations, des envois d'anches sont signalés sous le nom des chefs de musique de l'armée.

Le prix de ces instruments variait suivant la nature du bois utilisé, pour les clarinettes notamment, et la richesse des viroles.

Voici quelques renseignements sur la qualité et la valeur des instruments fournis par Tuerlinckx.

Flûtes.

Il y en avait de diverses sortes; elles se décomposaient en deux, trois ou quatre pièces, marquées de la lettre symbolisant la tonalité recherchée.

Il y avait des flûtes en bois d'ébène, de grenadille, de buis naturel ou bruni. Ce bois était agrémenté par des viroles, en

nombre variable de 3 à 6, suivant les dimensions des flûtes. Ces ornements étaient en ivoire, en corne ou en os.

Les clefs se faisaient en argent ou en laiton.

Près de l'embouchure la marque : Tuerlinckx Malines *

Tarif :

Flûte ordinaire,		en 1782 :	5	florins.
id.	*bonne qualité :*	id.	10	id.
id.	*en ébène :*	en 1786 :	26	id.
id.	*en 3 pieces :*	en 1785 :	14	id.

On en conserve plusieurs spécimens au musée du Conservatoire de Bruxelles et au musée communal de Malines.

Clarinettes.

Elles étaient de différentes tonalités : en *ut*, en *fa*, en *si b* et *mi b*.

Tuerlinckx livrait aussi des clarinettes de ton variable ; ce qui s'obtenait par l'adaptation de deux, trois ou quatre corps de rechange. Pour ce qui concerne la nature du bois, des viroles et des clefs, on se servait des mêmes matières que pour les flûtes.

Des lettres frappées sur la tête des différentes parties ou corps de l'instrument, marquaient les tonalités de ces pièces.

La marque est la même : Tuerlinckx Malines *

Tarif :

1787	clarinette	avec pièces	de rechange en	*A* et *D*	9 florins
	id.	id.	id.	*C*	9 id.
	id.	id.	id.	*B*	9 id.
	id.	id,	id.	*D*	9 id.

1782 clarinette *d'amour* 20 florins.

1787	id.	id. en *fa et sol* :	26 fll.
1814	id.	avec viroles *d'ivoire* :	60 frs.
id.	id.	en dis	86 f.
id.	id.	en B	40 f.
id.	id.	en C	40 f.

Hautbois.

Vaut en	1786 :	5	florins
id.	1794 :	18	id.
id.	1814 :	40	francs.

Basson et Contre-bassons.

En buis ou érable, agrémenté de clefs en cuivre ou argent.

Signature la même que pour les autres instruments :

Tarif :

1782 le basson vaut : 36 florins.
1787 id. en *érable* 42 id.
id. id. en *buis* 50 id.
En 1814 deux bassons valent 10 Louis.
En 1815 le basson simple, avec 2 bocals : 96 francs.

Trompettes.

1782 la trompette ordinaire coûte : 10 florins.
1787 la trompette *d'invention*, en trois tons : 5 couronnes.
1802 la trompette *avec coulisse en fa, mi b, ré et ut :* 26 florins.
1803 la trompette *(cromme)* avec tous ses tons : 39 florins.
1815 trompette avec tous les tons : 50 f.

Ces instruments sont marqués du nom : *Tuerlinckx à Malines*, sur le bord *extérieur du pavillon.*

Cors.

Tarif :

1782 un cor en *dis* ou *di* vaut : 16 florins.
1805 *deux cors de chasse,* avec tous les tons, logés dans un étui : 190 florins de Hollande.
1815 un cor de *chasse*, avec tous les tons : 80 frs.

Serpent.

en 1782 il est côté : 40 florins.
id. 1789 id. 42 id.
id. 1791 id. 58 id.
id. 1814 id. 136 francs, avec double fourniture.

Trombone.

1802 coûte : 48 florins.
1806 id. 12 id.
1814 id. 164,85 frs. *(trombone-basse).*

Autres instruments.

1782 harpe, à pédale, 1re qualité : 36 florins.
id. id. *sans* id. id. 25 id.
1803 grand tambour et bâtons : 28 id.

330



Groupe d'instruments signés : **Tuerlinckx — Malines.**

(Musée du Conservatoire de Bruxelles.)

1805	grand tambour et bâtons :	39 florins.
1814	grosse caisse	72 francs.
1815	grand tambour	72 id.
1786	tambour turque	18 florins.
1805	id.	36 id.
1814	caisse roulante	48 francs.
1804	timbales, la paire :	31 Louis.
1805	id. id.	52 florins.
1815	id. id.	24 francs.
1805	cymbales turques :	186 florins.
1786	triangle	2 id.
1815	carillon	96 francs.
id.	châpeau chinois :	100 florins.

1790 anches, un sous la pièce.
id. 2 florins 2 sous, les 10.
1812 id. de basson, 4 fl. 4 sous les 6.
Etui de cuir pour flûte, 1 florin 1 sous.
id. pour serpent, 24 francs (1812).
id. id. basson, 24 id. id.

Location de Forte-pianos.

1800 une couronne et demi *pour 2 mois.*
1801 une couronne *par mois.*
1812 une couronne et demi *par mois.*

Outre ce registre des comptes, nous avons retrouvé une farde pleine de notes autographes du vieux Tuerlinckx. Ce sont des observations pour le facteur de clarinettes, notes où Tuerlinckx explique comment il faut s'y prendre pour accorder ces instruments; la manière de tailler les anches; un tableau, avec notice, copié de la grande encyclopédie de D'Alembert, concernant la gravure de la musique; des remarques pour la construction de pianos-forte. Ces deux dernières pièces nous font supposer que le luthier avait eu l'intention d'exploiter la gravure de la musique et la réparation, sinon la construction, des pianos deux branches de commerce qu'il n'aura pas osé entreprendre, puisqu'il ne subsiste aucune pièce qui le prouve. Autre preuve de ceci : c'est que le fils Tuerlinckx s'est adressé à *Cras* pour la gravure de ses compositions. Quant aux pianos, il prit, nous le savons, un dépôt des pianos Van Raaij d'Amsterdam.

Le livre des comptes ne va que jusqu'à l'année *1818*. Le luthier y constate un recul dans les affaires. Le fait est que le meilleur de sa clientèle, les armées étrangères, avait quitté le pays, depuis la conclusion de paix en 1815 ; de plus la concurrence augmentait d'année en année ; de nouvelles firmes venaient de se fonder un peu partout : les *Mahillon* à Bruxelles (1813) ; les *Albert* (1816) *Van Cauwelaert* (1808) *Van Engelen* à Lierre ; *Steeghmans* et *Vanden Eynden* (1819) à Malines.

Cette situation ne put être que funeste à la maison Tuerlinckx. Malgré cela, Tuerlinckx avait gardé la confiance de sa clientèle hollandaise et de certains vieux clients du pays, ce qui permettait à la firme malinoise de continuer son commerce.

Un peu après la mort du père, Corneille dressa un inventaire, ou mieux un tarif, des instruments en vente dans ses magasins. Les renseignements fournis par cette liste sont précieux pour l'histoire. Outre une nomenclature complète des spécimens vendus par la firme malinoise, nous y relevons les prix exigés pour chaque instrument. Voici la pièce en question.

Fabrijk en Magazijn van Muzijk-instrumenten te Mechelen.

Fabrique et Magasin d'Instruments de musique de C.-J.-J. TUERLINCKX, à Malines.

Fluiten van hooge A tot laage As.							Bois d'Ebène Cercle d'ivoire Clefs en argent	Bois de Buis Cercle d'ivoire Clefs en argent	Buis, ivoire Clefs cuivre	Buis, corne Clefs cuivre
							Fl.	Fl.	Fl.	Fl.
Flauto	Piccolo	Petite flûte	A = la		1	clef	5,00	4,00	3,50	3,00
»	»	»	As = la b		1	»	5,00	4,00	3,50	3,00
»	»	»	G = sol		1	»	5,00	4,00	3.50	3,00
»	»	»	F = fa		1	»	6,00	5,00	4,50	4,00
»	»	»	E = mi dièze		1	»	6,00	5,00	4,50	4,00
»	»	»	Es = mi b		1	»	6,50	5,50	5,00	4,50
»	Octavino	Flûte octave	D = re		1	»	7,00	6,00	5,50	5,00
»	»	»	C = ut		1	»	8,00	6,50	6,00	5,50
»	»	»	B = si b		1	»	9,00	7,00	6,50	6,00
»	»	»	A = la		1	»	10,00	7,50	7,00	6,50
»	»	»	As = la b		1	»	11,00	8,00	7.50	7,00
»	»	»	G = sol		1	»	12,00	9,00	8,00	7,50
»	Terzino	Flûte tierce	F = fa		1	»	15,00	12,00	10,00	9,00
»	»	»	E = mi dièze		1	»	16,50	13,00	11,00	9,50
»	»	»	Es = mi b		1	»	18,00	14,00	12,00	10,00
Flauto	Grando	Grande flûte			1	»	20,00	15,00	12,50	10,50
»	»	»			4	clefs	28,00	24,00	20,00	
»	»	»	à pompe ou coulisse		5	»	40,00	32,00	28,00	
»	»	»		»	7	»	50,00	40,00	36,00	
»	»	»		»	10	»	60,00	50,00	44,00	
»	»	Chaque corps de rechange sans clef					6,00	4.00	3,00	
»	»			»	2	clefs	12,00	10,00	7,00	
»	»			»	3	»	15,00	13,00	9,00	
»	»			»	4	»	18,00	15,00	11,00	
Flauto	Basso	Flûte Basse	C = ut		1	clef	26,00	20,00	18,00	15,00
»	»	»	B = si b		1	»	32,00	25,00	21,00	18,00
»	»	»	A = La		1	»	38,00	30,00	26,00	21,00
»	»	»	As = la b		1	»	45,00	35,00	30,00	25,00

N. B. — Les prix de ce tarif sont formulés en *florins* des Pays-Bas. Nous aurions facilement pu marquer les prix, réduits en francs, à coté des valeurs anciennes, mais nous avons préféré publier le tarif tel que nous l'avons trouvé. Ceux qui voudraient connaître la valeur exacte correspondant à la monnaie courante, n'ont qu'à prendre la base suivante :

En 1790, le florin du Brabant valait 1 fr. 8129, un sou : 0 fr. 0906.

Oboën Es, D en laage G.		Ebène ivoire Clefs argent	Buis ivoire Clefs cuivre	Buis corne Clefs cuivre	Buis sans cercles
		Fl.	Fl.	Fl.	Fl.
Oboë	Hautbois Es = mi b 2 clefs	20,00	14,00	12,00	10,00
»	» D = re 2 »	24,00	16,00	14,00	12,00
	» 4 »	30,00	22,00	20,00	18,00
	» 5 »	32,00	26,00	22,00	20,00
	G = sol 2 »	40,00	30,00	26,00	22,00
	Anches la douzaine	10,00	8,00	un seul	00,80

Clarinetten van hooge A tot laage B.		Ebène ivoire et grand cercle 6 clefs argent	Buis ivoire et grand cercle 6 clefs cuivre	Buis ivoire sans gr. cercle 5 clefs cuivre	Buis corne 5 clefs
		Fl.	Fl.	Fl.	Fl.
Clarino	Petite clarinette A = la	20,00	14,00	10,00	9,00
»	» As = la b	21,00	14.50	10,50	9,50
»	» G = sol	22,00	15.00	11,00	10,00
»	» F = fa	23,00	15,50	12,00	10 50
»	» Es = mi b	25,00	17,00	14,00	12,50
»	» D = re	27,00	18,50	15.00	13,00
»	{ Clar. ordin. C = ut	30,00	20,00	17,00	14,50
»	{ corps de rech. H = si	14,00	9,50	7,00	6,00
»	{ Clar. ordin. B = si b	35,00	25,00	20,00	17,00
»	{ corps de rech. A = la	15.00	10,50	8,00	7,50
Corno di	{ Grande clar. G = sol	40,00	30,00	25,00	20,00
Bazetto	{ corps de rech. F = fa	17,00	12,00	10,00	8,00
	{ Clarinette C = ut à 13 clefs	170,00	45,00	40,00	
	{ » B = si b »	80,00	55,00	50,00	
	{ Corps A = la	50,00	30,00		
	Chaque Bec ou Baril	4,00	3,00	2,50	
	Clefs à ajouter	3,00	2,50	2,00	
	Auches la douzaine	2,00	1,80	un seul	00,12

Bassen en Bassonnen.		2 branches 2 bocals	1 branche 2 bocals	1 branche 1 bocal
		Fl.	Fl.	Fl.
Fagotto	Petit basson octave	40,00	34,00	32,00
»	» » quinte	45,00	38,00	35,00
»	Basson ordinaire 8 clefs	56,00	48,00	45,00
»	» » 14 »	96,00	80,00	77,00
Contra Fagotto	Basson Basse	120,00	110,00	105,00
» »	Anches la douzaine	7,00	6,00	1seul 50
Serpent	Serpent ordin. bois et cuivre	70,00	60,00	55,00
»	» » » » 3 clefs	80,00	70,00	65,00
Basso Russo	Serpent Basson tout en bois	60,00	50,00	40,00
»	» » pavillon en cuivre	65,00	55,00	50,00
»	» » tout en cuivre	40,00	30,00	25,00

Schuif-Bazuynen.		2 branches 2 bocals	1 branche 2 bocals	1 branche 1 bocal
		Fl.	Fl.	Fl.
Trombone	Trombone alto	25,00	20,00	15,00
»	» thenor	27,00	22,00	17,00
»	» Buxin à tête de Serpent	30,00	25,00	20,00
»	» Basse	35,00	30,00	25,00
»	» » à double coulisse	40,00	35,00	30,00
»	Embouchure de Trombone ou Serpent	3,00	2,00	1,50
Grond-Bassen.				
Ophicléïde	Basse d'harmonie Es = mi b	45,00	40,00	35,00
»	» C = ut	50,00	45,00	40,00
»	» B = si b	60,00	50,00	45,00
»	Embouchure cuivre ou ivoire	4,00	3,50	2,50
Walthörens.				
Corno	Cor à coulisse, tous les tons de B haut à B bas, 2 emb. et étui	60,00	50,00	40,00
»	Cor à coulisse B haut F et C, un ton et un demi ton, faisant tous les tons	40,00	35,00	30,00
»	Cor solo Fa, mi dièze et mi b do ré	35,00	30,00	25,00
»	Cor sans coulisse en Es = mi b	17,00	15,00	
»	Cor de chasse à 3 tours	18,00	16.00	
»	» » à 2 tours	16,00	14,00	
»	Embouchure argent, ivoire ou cuivre	4,00	3,00	2,00
Buglehorns en Klappenhorns.				
Clairon	Cor de signal ou Buglehorn F = fa sans clefs	15,00	13,00	11,00
»	» » Es ou D	16,00	14,00	12,00
»	» » C ou B	18,00	16,00	14,00
»	» » demi lune B	12,00	10,00	
»	» » » basse C	17,00	15,00	
»	Bugle, cor à clefs E. Es, C ou B	34,00	26,00	
»	» » Basse	38,00	28,00	
»	Embouchure cuivre ou corne	2,50	2,00	1,50
Trompetten.				
Tromba	Trompette d'ordonnance	10,00	9,00	8,00
»	» d'Harmonie à coulisse F ou Es	12,00	10,00	
»	» » à coul. F. Es, D, C et B	16,00	14,00	12,00
»	» » » F à 4 clefs	20,00	18,00	16,00
»	» » courbée de F à B	25.00	20,00	18,00
»	» » B haut à B bas	30,00	25,00	20,00
»	Cornet sans coulisse Es	12,00	10,00	8,00
»	Embouchure cuivre ou ivoire	3,00	2,50	2,00
Trommels, enz.				
Tambùros	Caisse d'ordonnance	18,00	16,00	12,00
»	Caisse roulante	15,00	12,00	10,00
»	Grosse caisse	40,00	30,00	25,00
»	Timballes, la paire	70,00	60,00	
Toccarini	Carillon chinois	150,00	100.00	50,00
Cimballes turques, la paire		100,00	75,00	60,00
Triangle		6,00	5,00	
Forte Pianos et Harpes.				

De instrumenten van Pracht, gemaakt in ijvoir, grénadilli hout, goud of zilver banden, alle klappen mettaale stopping, verciert met gesteente, enz., enz., worden in prijs gesteld naar evenredigheijd van het werk.

Les instruments de Luxe, faits en ivoire, bois de grénadille, cercles et garnitures en or ou en argent, à tous clefs, tempons en métal, ornés de pierreries, etc., etc., se vendent à proportion de l'ouvrage.

(Ce tarif est imprimé sur une grande feuille, mesurant 38 × 43 ctm. de papier à la main. Communiqué par Mme Van Melckebeke, de Malines).

C. J. J. Tuerlinckx, le jeune, se tint à la hauteur de son métier jusqu'au jour où le commerce devint impossible, par suite de la concurrence des grandes usines étrangères qui vinrent gâter le métier, en inondant les magasins belges de leurs produits à bas prix. Le successeur de Jean Tuerlinckx avait trop d'amour-propre pour vouloir concourir avec ces objets « *de bazar* » et la vieille firme malinoise, qui avait lancé, durant les cinquante huit années de son existence, tant de beaux spécimens faits avec un soin jaloux et une conscience, qui n'étaient probablement plus de saison, préféra abandonner le métier, plutôt que de le gâter par des produits déshonorants. Nous ignorons la date où le magasin fut fermé définitivement, mais nous pouvons supposer que ce fut vers 1840, époque où Corn. Tuerlinckx alla s'installer dans sa nouvelle demeure de la rue des Beggards. Cette cessation d'affaires ne fut toutefois pas suivie de la vente des outils, bois, et autres fonds de magasin. Corneille conserva ces objets menus, comme souvenirs des bonnes années où il travaillait à côté de son père. Ce ne fut qu'après décès, en 1856, que l'on vendit l'atelier et les instruments du seul successeur de Jean Tuerlinckx.

Une liste imprimée nous apprend que Corneille avait gardé, chez lui, une grande quantité de bois d'ébène, de l'ivoire, des outils de luthier, des clefs, embouchures, des becs de clarinettes, des anches diverses, des étuis en grand nombre, 300 flûtes, 200 clarinettes inachevées et 40 achevées, 4 serpents, 10 hautbois, 16 bassons, 4 contre-bassons, 4 cors de chasse, 3 cors ordinaires, 6 petits cors de chasse, 7 cors pour signaux, 7 trompettes en *fa*, 3 en *mi B*, 6 trompettes anciennes, 10 trombones, 2 bassons russes en cuivre, 2 buccins, 4 cors dans étui avec tous les tons de rechange, un cor-à-clefs anglais, une vieille harpe, une musette, timbales, triangle, piano carré marque Rose, un harmonium expressif de Verhasselt.

La firme Tuerlinckx, durant son existence plus que cinquantenaire, s'était acquise une renommée qui s'étendait bien au-delà des frontières de sa patrie, grâce à la qualité et aux soins apportés à ses produits. Les praticiens, chefs de musique, artistes et amateurs, qui ont eu des rapports avec les luthiers malinois en font l'éloge. Valentin Bender lié avec Louis Tuerlinckx, habitant alors Bruxelles, dit un jour à l'artiste peintre : « *J'ai connu votre père à Malines, j'ai fait sa connaissance par l'intermédiaire d'un curé, clarinette de première force, ce Tuerlinckx était le plus charmant homme du monde, j'ai été plus de cent fois chez lui.* »

Le fameux Sax de Paris, nommait aussi Tuerlinckx comme étant quasi le seul facteur belge, dont il eut gardé le souvenir. Un jour Louis Tuerlinckx rendant une visite à la maison de Paris, Sax lui dit : « *Savez-vous quels étaient les luthiers belges, avant mon père? il n'y en avait qu'un; c'était le nommé Tuerlinckx qui habitait Malines... — Mais c'était mon père? reprit Louis. — Vraiment? Alors, entrez, nous allons déjeuner ensemble, puis j'aurai un vrai plaisir à vous montrer mon musée d'instruments.*

Tous ceux qui ont émis un avis sur l'art du Tuerlinckx, sont unanimes pour attester l'habileté et les soins que ces facteurs malinois apportaient à la construction de leurs instruments.

Vander Straeten (musique aux Pays-Bas, tome 5, p. 181) mentionne le luthier malinois, pour avoir perfectionné le *contre-basson* en augmentant les ressources de cet instrument, par l'adjonction de deux notes, obtenues au moyen de clefs supplémentaires. Puis, passim, dans les cinq premiers tomes de la *musique aux Pays-Bas*, il est souvent question des luthiers Tuerlinckx.

M. Kufferath dans « *les merveilles de l'art ancien en Belgique* (1890) n'omet pas de citer l'importance de la fabrique d'instruments de Malines « *dont les produits renommés furent même recherchés à l'étranger* ».

Le distingué conservateur du musée du conservatoire de Bruxelles, M. V. Mahillon, insère dans le tome quatre de son savant catalogue la note suivante :

« *Le nombre des instruments sortis des ateliers Tuerlinckx est considérable, et bien certainement Tuerlinckx a le droit d'occuper une des toutes premières places dans l'histoire de la facture en Belgique.*

Tout récemment, dans une lettre que nous adressa M. Mahillon, au sujet de la préparation de ce travail, nous relevâmes ce qui suit :

« *Vous faites œuvre méritoire en tirant de l'oubli une famille qui a jeté une certaine illustration sur notre pays. Tuerlinckx, le vieux, devait être un homme très remarquable, artisan habile et ami du progrès. Ses travaux sont réellement extraordinaires pour l'époque où il les a produits.*

M. E. *Closson*, conservateur-adjoint du musée instrumental de Bruxelles, estime, lui aussi, que *les Tuerlinckx furent des luthiers qui purent compter parmi les meilleurs de leur temps, les plus renommés, peut-être, pour les Pays-Bas.*

Enfin, dans un compte-rendu sur notre notice « *Les ménestrels* » (1) paru dans le *Bücherschau* de la revue berlinoise « *Deutsche Instrumentenbaü Zeitung* » (n° 17 mars 1912) *Wilh. Altenburg* termine en disant :

« *Schlieslich noch die beilaüfige Bemerkung das in Mecheln zwei der bedeutendsten Belgischen Instrumenten-Macher blühten die beiden Tuerlinckx der Vater (1753-1827), der Sohn (1783-1855). Sie machten sich durch alle Arten trefflicher Holz und Blech-instrumenten bekannt. — Van Aerde aber hatte keine unmittelbare Veranlassung ihrer im verlauf seiner Abhandlung zü erwahnen.* »

Voilà qui est fait, nous avons cherché le moyen de faire connaître Tuerlinckx, le père et le fils, dans une étude qui leur est spécialement consacrée. Tous les points ici développés reposent sur des documents *authentiques* émanant, la plupart, des Tuerlinckx eux-mêmes.

---

(1) R. Van Aerde : *Ménestrels Communaux et Instrumentistes divers établis ou de passage à Malines de 1311 à 1790.* Un vol. in-8° de 110 pp. L. et A. Godenne, éditeurs à Malines. 1911.

Lettres inédites de Lesueur, Boieldieu & Cherubini

au compositeur anversois Janssens,

par J.-G. Prod'homme.

Les œuvres de Jean-François-Joseph Janssens, né à Anvers le 29 janvier 1801 et mort dans la même ville le 3 février 1835, forment un ensemble de huit volumes manuscrits, plus un recueil de pièces diverses et d'autographes, conservés à la Bibliothèque de cette ville.

Elève de son père, maître de chapelle, Janssens devint, après avoir étudié auprès de Lesueur à Paris, notaire à Hoboken, puis à Berchem, enfin à Anvers. Le siège de cette ville le contraignit à se réfugier à Cologne. A peine arrivé, il fut victime d'un incendie qui anéantit, avec l'hôtel où il était descendu, tous ses papiers. Il en conçut une telle douleur qu'il devint fou et mourut quelques années plus tard, dans sa ville natale. Janssens s'était fait remarquer par des œuvres de musique d'église, des cantates, des symphonies, deux opéras-comiques, des fantaisies pour musique d'harmonie, des romances, etc. Vingt-cinq ans après sa mort, quelques Anversois prirent l'initiative de célébrer sa mémoire, dans une cérémonie funèbre et par l'érection d'un modeste monument au cimetière.

Le 9e volume des papiers de Janssens conservés à la Bibliothèque de la ville contiennent les lettres suivantes (inédites) de Lesueur, de Boieldieu et de Cherubini.

Lettre de Lesueur.

Mon cher Monsieur Janssens,

J'ai lu et examiné avec soin le mottet à grands chœurs *Converte Domine*, que vous m'avez envoyé, et qui est composé de quatre morceaux, il y a partout du goût, de la grâce, de l'énergie même ; il y a de la chaleur, de l'inspiration, et déjà l'habitude de maîtriser vos idées et suivre vos *motifs* qui sont pittoresques.

Une ou deux bonnes années de classe à Paris, avec l'étude suivie et constante des meilleurs modèles, vous feroient certainement aller très loin, et vous ouvriroient toutes les portes du beau idéal dans la *composition musicale*. Vous pourriez même prétendre, après ces études, au grand prix de composition qui mène à rome aux frais du gouverment.

Il ne vous manque qu'une chose jusqu'à présent, c'est l'art, dans un morceau, de rendre constamment les *tons* et *modes secondaires*, parents du son principal de ce morceau. Il ne suffit pas que le *motif* se suive bien quant au dessein Rhythmique; il faut en outre que le lien secret de la série harmonique unisse tout le corps d'un *air* ou d'un *chœur*, non pas par un simple voisinage d'idées harmoniques, mais par une *filiation* de ces idées qui naissent l'une de l'autre, et où tous les *tons* et les *modes secondaires* soient véritablement gouvernés par le *ton principal* du morceau, par ce *ton*, enfin, qui doit être la pièce essentielle de la machine et autour de laquelle tout le Reste doit tourner en en tirant sa force harmonique et mélodique, un seul *ton étranger* qui n'a plus de rapport avec le *ton* premier et dernier du morceau, casse tous les ressorts musicaux et détruit l'effet qui, au contraire, serait très grand en obéissant aux loix naturelles d'une véritable *série harmonique* qu'on ne peut jamais offenser sans détruire une partie des sensations d'admiration qu'on aurait portée dans l'âme de l'auditeur.

Je vous écris cela, parce que vous êtes capable de m'entendre, et qu'avec les dons que la nature vous a faits, vous devez aller au *grand*, à la haute peinture musicale, à la *perfection*, et vous faire, dans cet art si puissant sur le cœur humain, une Réputation au-dessus du vulgaire, et à la quelle, sur un premier apperçu, je vous avois déjà dit que vous pourriez prétendre par vos étonnantes dispositions.

Quand vous aurez quelques productions nouvelles, envoyez les moi; je serai toujours enchanté de vous donner mes avis, et vous prédire la gloire qui vous attendra dans cet art, si vous prenez le temps de vous en occuper dès votre âge, comme l'ont fait sérieusement les philidor, les Gluck, les Mozard, les Mehul, les cimarosa, les paësiello, les piccini, les sacchini, les haydn, les haendel, etc.

Je suis pour la vie, avec l'attachement que je porte à votre Talent.

votre entièrement dévoué,
Le chev[r]. Le Sueur
M[bre] de la Legion d'honneur,
cordon de S[t] Michel
membre de l'Institut de france
Surintendant de la M[que] de la Chapelle du Roi.

7 mai 1822

***

Mon cher Monsieur Janssens,

C'est avec un grand plaisir que j'ai reçu de vos nouvelles par un de vos amis d'Anvers qui me paroit un aimable homme et très instruit.

Je suis fâché que d'autres intérêts que ceux de la gloire et des contrariétés vous ôtent les moyens de suivre à Paris la carriere de com-

position-musicale, et vos études à cet effet; d'autant plus que ces études, avec deux ans de travaux suivis, eussent pu vous mener à remporter un premier prix à l'institut; ce qui vous eût fait pensionnaire à l'académie de Rome, comme Mr lebourgois l'an dernier et cette année Mr Ermel votre compatriote belge, tous deux mes élèves, et qui, avec un travail non interrompu, sont venus à bout de gagner chacun un grand prix qui les a menés à Rome.

Les Brillantes dispositions que j'ai reconnues dans vos compositions d'essai, et le génie précoce qu'il m'a semblé y découvrir, me font encore croire que d'autres idées étrangères aux beaux arts, ont peut-être eu tort de vous faire abandonner cette émulation musicale qui eut pu vous être utile; et vous faire arriver, sans doute, à la satisfaction de vous distinguer et de devenir un compositeur, qui, par la suite, eut pu honorer son païs. Je conserve toujours pour vous l'amitié que m'ont inspiré votre conduite honorable et vos étonnantes dispositions pour l'un des arts les plus puissants la composition-musicale.

J'ai l'honneur de vous saluer de tout mon cœur.

Le cher Le Sueur
Surintendant de la Mque de la Chapelle du Roi.
Mbre de l'Institut de france

22 7bre 1823.

***

Mon cher monsieur Janssens, j'ai lu attentivement votre dernière messe terminée, et que vous avez fait exécuter en Belgique. toujours mêmes progrès, même génie musical, et même goût dans la distribution de votre vocale et votre orchestre. Vos instruments accompagnent bien vos chants, en sont bien les images, et en font ressortir l'expression. C'est toujours à quoi il faut continuer de vous attacher, pour que vous restiez dans le cercle de la *musique-peinture*, de la musique qui va droit au cœur; et vous y resterez en sachant maîtriser vos idées comme vous le faites, et en n'abandonnant jamais cette nature vraie *qui ne laisse jamais appercevoir l'effort*.

Le projet de votre seconde messe est bien conçu : son plan est juste, son dessin bien distribué : tout cela vous inspirera de la musique à la fois chantante, verveuse et expressive. Ses diverses portions, je le vois, n'offriront qu'un seul *tout* où tous les morceaux s'appartiendront par une couleur générale, sans nuire à chaque coloris particulier. Vous me prouvez que vous avez parfaitement senti que la variété n'est pas dans le désordre des idées et des modulations, quoiqu'il n'y ait rien d'aussi varié que le désordre; mais que c'est dans l'*unité* même où chaque chose différente se rattache, qu'il faut trouver cette variété qui plaît à tous et reste toujours dans la nature.

Je vous conseille aussi de chercher un bon poëme d'opera qui soit de sentiment, et puisse donner de la prise à de beaux et grands développements musicaux. je suis persuadé que vous y réussirez grandement, et que ce sera un nouveau moyen de vous faire honneur en honorant votre patrie. Depuis quatre ans que vous m'avez communiqué vos études, vous avez fait d'étonnants progrès, et je me ferai toujours gloire de vous voir, par vos nouveaux efforts arriver au plus haut degré de l'art où vous pouvez atteindre. travaillez toujours avec le courage que je vous connois, et en suivant cette même route du naturel, dans la mélodie vraie ; l'harmonie pittoresque, le beau dessein, à surtout, la grande expression ; et je vous prédis que vous n'aurez qu'à vous applaudir d'avoir parcouru cette brillante carrière des beaux arts, car vous êtes né compositeur.

Vous continuerez de me communiquer vos nouveaux ouvrages, et je les examinerai avec le plus grand intérêt.

Je suis, pour la vie, tout dévoué à votre gloire future, et aux succès réels qui vous attendent.

Le Ch[er] Le Sueur,
Surintendant de la musique de S. M.

Paris, le 10 juin 1824. (1)

*
* *

Mon cher monsieur Janssens,

J'ai reçu de vos nouvelles par vos aimables amis d'Anvers : ils m'ont fait l'honneur de me venir voir plusieurs fois, et j'ai causé art avec eux, avec d'autant plus de plaisir que ce sont deux hommes à talent.

J'ai lu et examiné avec soin votre nouvelle partition. j'y ai trouvé de grands progrès, un bon goût de chant, une mélodie naturelle, une harmonie bonne et sans cahot, un orchestre pittoresque qui peint bien ce que disent les chanteurs et ce que demande la couleur musicale de chaque situation.

Vous y avez senti l'attrait des scènes, et la correspondance dramatique du sujet.

Vous avez voulu, comme je le vois, que, dans chaque morceau les modes secondaires fussent parents du ton principal de ce morceau, vous n'avez point entassé l'une sur l'autre des modulations étonnées

---

(1) Cette lettre est adressée, rue du Dauphin, n° 11, à Paris. Les deux précédentes l'étaient place de la Comédie, à Anvers.

de se trouver ensemble. Vous avez eu des rythmes correspondants et rentrant bien les uns dans les autres : vous avez voulu de l'unité en tout et joint de phrases musicales hétérogènes ou ennemies les unes des autres : Vous avez voulu une série harmonique sévère, obéissante aux loix de la nature musicale qui ne veut point que, dans un même morceau à motif suivi, on force (sous prétexte d'une science fausse et qui n'est que de l'ignorance), on force, disons-nous, les loups de se trouver avec des agneaux; ce qui, comme on le voit quelquefois, ne produit qu'un être-musical extraordinaire à tête de femme, corps de cheval et queue de poisson, pour l'amusement des niais et des badeaux qui s'écrient : « C'est superbe; parce que je n'y sens et n'y comprens rien ».

Vous avez eu de l'*accent* fondu dans une mélodie expressive et qui vient de l'âme. Vous avez sagement évité tous les effets trompeurs d'une mode passagère, morte le lendemain; et ce qui vous maintiendra dans une route vraie, comme celle de Mozart : vous avez senti ce qui est beau; et quand on a, une fois, senti ce vrai beau, on ne le quitte pas, il est trop entrainant. Je vous vois, dans l'avenir, ne jamais quitter le chemin des grands maîtres, ce chemin qui les a faits ce qu'ils sont, qui les a empêché de chercher midi à quatorze heures, qui, enfin, les a fait aller si loin, et les fera durer comme Raphael.

C'est que la nature avoit crié à leur âme, que les productions des hommes de génie n'étoient pas ce mode, par la raison que le langage des passions étant toujours le même chez les hommes, la langue du grand compositeur ne peut pas plus changer que celle du grand peintre et grand poëte, parce que tous trois s'adressent au cœur de l'homme de tous les temps, toutes les générations le sentent également. il n'y a en musique, que la manière d'exécuter et de chanter qui peut subir quelques caprices d'une mode passagère, mais les partitions de Hasse, de Jomelli, de Mozart, d'Haydn, de Gluck, de Philidor, de Grétry, de Païsiollo, de Cimarosa, de Mehul, etc., etc., dureront autant que les hommes chanteront leurs passions et leurs sentiments, il en sera de même des plus anciens, tels que Marcello, Pergolese, Buranello.

Allez toujours dans ces routes vraies : et regardez en pitié tout ce qui s'en écarte. quel dommage que vous ne puissiez passer à Paris 18 mois ou deux ans, pour une entière perfection.

Adieu, mon cher monsieur Janssens : toutes les fois que vous me donnerez de vos nouvelles, vous me ferez toujours grand plaisir.

LE SUEUR.

ce 8 septembre 1824.

***

Mon cher monsieur Janssens, j'ai vu votre aimable artiste qui m'a donné de vos nouvelles; nous avons parlé art, Belgique, et beaucoup de vous. donnez-moi toujours signe de vos travaux et ce que vous faites en musique. Vous savez que tout cela m'intéresse.

Je suis pour la vie votre tout dévoué.

Le Sueur.

19 septembre 1824.

***

Les deux lettres, de Cherubini et de Boieldieu, que voici, constatent par leur froideur ou leur politesse banale avec ces admirables pages du vieux maître, dont les disciples furent, parmi bien d'autres plus obscurs, Berlioz, Thomas, Gounod. A côté de l'admirable leçon de Le Sueur, ces deux lettres ne décèlent qu'une indifférence à peine dissimulée sous d'aimables formules. Le rapprochement des dates est significatif : Janssens avait communiqué le manuscrit d'une messe de sa composition à Cherubini, qui le lui rendait le 21 juin; le lendemain, le jeune compositeur anversois priait Boieldieu, qu'il considérait comme un maître, de vouloir bien l'examiner. Celui-ci, moins bourru que le légendaire directeur du Conservatoire, s'empressait, le jour même, de retourner la partition à son auteur.

Lettre de Cherubini.

J'ai examiné votre messe, monsieur, et j'en ai été en général satisfait. Il existe dans le cours de cette composition quelques négligences qu'il vous sera facile de corriger, pour les faire disparaître. Vous êtes assez instruit pour bien faire. Il ne dépend donc que de vous de le vouloir.

Je me rejouis d'avoir fait la connaissance et de votre personne et de votre talent, et j'espère que ce ne sera pas la dernière fois que vous me procurerez le plaisir de voir encore de vos productions.

L. Cherubini.

ce 21 juin 1825.

***

Lettre de Boieldieu.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous renvoyer votre partition que je n'ai pas eu le temps d'examiner dans tous ses détails, mais l'ensemble m'a paru d'un faire facile et d'un bon goût de musique; j'y ai remarqué

des incorrections qui surement vous sont échappées et qu'il vous sera facile de faire disparaître en y portant toute l'attention et toute la rigidité que demande ce genre de composition.

Votre orchestre me paraît écrit dans une bonne intention, sauf les incorrections précitées, vos deux fugues quoiqu'écrites en fugues libres ont besoin d'être récrites, puisque le moindre changement dans le sujet en demande dans le courant du morceau. vos réponses ne sont point exactes et vous admettez des accords qu'on vous reprochera j'en suis sûr dans ce genre de composition, par exemple la $\frac{6}{4}$ des sauts de fausse 5[te] dans le chant et quelques fausses relations. Je vous le répète monsieur il est très facile de faire disparaître ces fautes, mais ce qui ne se donne point c'est un tour facile dans la phrase, un bon goût de chant et plusieurs parties de votre ouvrage me paraissent réunir ces qualités essentielles.

J'ai l'honneur d'être

votre très humble et très obéissant serviteur,

BOIELDIEU.

ce 22 juin 1825.

***

Le dernier document manuscrit important de ce dossier est une

Lettre de Madame Lesueur.

Paris, 11 juillet 1828.

Mon cher Monsieur Janssens,

Vous nous accusez sans doute d'oubli et d'indifférence à votre égard, puisque mon mari n'a pas répondu à votre lettre, si aimable qui nous a été remise par M[r] Borremans. Nous avons été enchantés d'avoir fait cette connaissance et nous vous remercions de nous l'avoir procurée.

Vous excuserez mon mari de ne pas vous répondre lui même en ce moment. Mais nous avons éprouvé le malheur irréparable de perdre notre fille aînée et depuis cette époque, M[r] Lesueur est excessivement souffrant; il n'a pas le courage d'écrire à ses amis qui l'ignorent encore, et il faut que ce soit moi, sa mère! qui aie cette force, vous pouvez sentir ce que cette tâche a de douloureux! pourtant il faut se soumettre. Quand vous nous écrirez ne parlez pas de ce malheur, j'ai eu trop peur de perdre aussi M[r] Lesueur pour ne pas lui éviter tout souvenir pénible! C'est je crois ce qui m'a donné le courage de surmonter ma profonde douleur, ou du moins de la dérober à ses yeux. Plaignez-nous!

Quant à l'amitié que nous vous avons vouée, vous devez être bien sûr que jamais rien ne pourra l'altérer; Mr Lesueur me charge de vous en renouveller l'assurance et de vous dire qu'il regrette vivement qu'une si grande distance vous tienne éloigné de lui, mais qu'il ne vous oublie pas; je puis, moi, vous l'assurer car nous parlons très souvent de vous.

Agréez, Monsieur Janssens, l'expression sincère de notre amitié, et tous nos vœux pour votre bonheur.

Adeline Le Sueur.
née de Courchamps.

Cette lettre est adressée :
« A Monsieur
« Monsieur Janssens
« Place de la Comédie
« A Anvers. ».

Fétis, Bibliothécaire du Conservatoire de Paris

d'après les documents conservés aux Archives Nationales de Paris,

par J. G. Prod'homme.

Le nom de François-Joseph Fétis, résume, pour la majeure partie du XIX[e] siècle, et symbolise à lui seul, pour ainsi dire, la musicologie et la musicographie française, ou plus exactement, franco-belge. Dans un genre d'études naguère encore assez délaissé en France et dont les Allemands avaient comme le monopole, François-Joseph Fétis, par ses entreprises gigantesques et son labeur incessant, fut pendant longtemps à peu près le seul musicologue de langue française digne de ce nom. Sa *Biographie universelle des Musiciens*, rééditée de 1860 à 1863, puis complétée par M. Arthur Pougin, en 1878, reste encore pour beaucoup, faute de mieux, la source unique où vient se désaltérer la soif des informateurs pressés. Le « Fétis » est, en musique, à peu près ce qu'est « le Larousse » au point de vue encyclopédique.

C'est une figure curieuse, à plus d'un titre, que celle de ce grand travailleur, qui fit tant pour la gloire musicale de la Belgique, et dont la longue carrière, consacrée tout entière à son art, se poursuivit durant trois quarts de siècle, à l'une des époques les plus intéressantes de l'histoire de la musique. La biographie de Fétis tentera peut-être, un jour, quelque musicographe, auquel nous dédions bien volontiers les quelques documents officiels que voici : ils nous permettent de connaître un peu par le menu la période de sa vie, durant laquelle Fétis administra la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, avant d'aller prendre la direction du Conservatoire de Bruxelles (1).

Né à Mons, en 1784, d'un père organiste et compositeur, François-Joseph Fétis fit de très solides études classiques et, dès l'âge de dix ans, donna des preuves de dispositions musicales avancées. Il passa trois ans au Conservatoire de Paris (1800-1803), et se maria le 16 octobre 1806. Il n'avait que 22 ans. Sa femme,

---

(1) Les documents cités dans cette étude datent tous de l'époque de la Restauration et proviennent de la Maison du Roi. Ils sont conservés aux Archives Nationales, sous la côte O[5], 1815.

âgée à peine de quatorze ans, était fille du Conventionnel P. F. J. Robert (d'origine bruxelloise) et de la fameuse demoiselle Keralio. Adélaïde Louise Catherine Robert était fort riche au moment de son mariage, mais elle fut ruinée, en 1811, à la suite de la banqueroute d'une banque parisienne. Fétis se retira alors dans les Ardennes, à Bouvignes, près de Dinant. C'est là que naquit son premier fils, Edouard Louis François (mort le 2 février 1909). Deux ans plus tard, et jusqu'en 1816, on le trouve à Douai organiste de Saint-Pierre et professeur de chant et d'harmonie à l'école de musique. De retour à Paris l'année suivante, il devenait, en 1821, professeur de contre-point et de fugue au Conservatoire : il donnait en outre des leçons de piano et ouvrait avec Panseron, le 15 novembre 1821, un cours de chant et d'accompagnement pratique « par la méthode d'enseignement collectif. Il y a deux classes, une de jeunes personnes et l'autre de jeunes gens, dit une annonce du temps. Les leçons ont lieu les lundi, mercredi et vendredi, de sept à neuf heures du soir. Le prix est de 36 francs par mois, payés d'avance. M. Fétis s'occupe, dit-on, d'un *Nouveau dictionnaire des musiciens* (1). »

Ce dictionnaire, qui devait être l'œuvre de toute sa vie et rendre son nom presque populaire, Fétis en publia la première édition, en huit volumes, de 1835 à 1840. Mais auparavant, il avait donné déjà différents traités et méthodes.

Ce fut en 1824 que Fétis, arguant de la démission de François-Louis Perne (1772-1832), avec lequel il était et resta très lié, chercha à succéder à celui-ci en qualité de bibliothécaire du Conservatoire. S'adressant « à Son Excellence Monsieur le Marquis de Lauriston, Pair et Maréchal de France, Ministre de la Maison du Roi, etc. etc. etc. », il écrivait :

MONSEIGNEUR,

Le soussigné a l'honneur d'exposer à votre excellence 1° que Mr Perne, Bibliothécaire de l'école Royale de Musique, vient de donner sa démission de cette qualité; 2° que par suite, la place de Bibliothécaire devenant vacante, l'exposant prend la liberté de se recommander à la bienveillance de votre excellence, afin d'en obtenir la faveur d'être appelé à remplir ces fonctions.

(1) GARDETON, *Bibliographie musicale*, Paris, 1822, p. 540, art. Fétis jeune. Le même ouvrage indique, p. 582, parmi les *Musiciens des Départements*, le père de Fétis comme « marchand de musique, à Mons ».

Les motifs sur lesquels le Soussigné fonde son espoir pour cet objet sont, après vos bontés, Monseigneur, la conscience qu'il a de sa capacité. Trois personnes seulement se sont occupées en France de la Littérature et de la bibliographie musicale; ce sont Mrs Choron, Perne et le Soussigné. Celui-ci a, depuis quinze ans, fait un travail immense, duquel est résulté un dictionnaire historique et bibliographique de la musique, en quatre volumes in 8°, prêt à mettre sous presse, travail que l'auteur mettra sous les yeux de votre excellence, si elle le juge convenable.

Vous aviez daigné, Monseigneur, reconnoître la validité de ces titres à l'époque où l'Ecole Royale de Musique passant sous la direction de Mr Cherubini, Mr Perne fut admis à la pension (1), résultante de ses services dans la maison du Roi, et votre excellence avoit bien voulu faire espérer alors au soussigné qu'elle accueilleroit sa demande, lorsque Mr Perne offrit de se charger de la bibliothèque à titre de bibliothécaire honoraire : ce nouvel arrangement, plus conforme aux intérêts du Roi, détermina le choix de votre excellence.

Aujourd'hui, les circonstances ne sont pas les mêmes, car Mr Perne donne sa démission et s'éloigne de Paris, et l'exposant espère de n'avoir point démérité depuis cette époque, dans l'année 1822, Mr Boily, son élève a obtenu le premier prix de Fugue à l'école Royale; en 1823, le même Mr Boily a remporté le premier grand prix à l'institut et Mr Leborne (2), également son élève pour le contrepoint et la Fugue a remporté le second; enfin dans la même année Mr Arriaga (3), élève de l'exposant a obtenu le seul prix de contrepoint décerné à l'école Royale.

L'exposant espère, Monseigneur, que votre excellence ne considérera point ses fonctions de professeur comme incompatibles avec celles de bibliothécaire, qui sont absolument distinctes. Feu Langlé, professeur de chant au Conservatoire, en fut aussi le bibliothécaire pendant huit ans. Votre excellence avoit admis cette observation comme juste à l'époque de la réorganisation de l'école Royale.

Le soussigné prie votre excellence de vouloir bien agréer l'assurance du profond respect avec lequel il a l'honneur d'être

Monseigneur

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

Paris ce 5 Janvier 1824 FÉTIS

professeur de contrepoint à l'Ecole Royale de musique.

---

(1) En 1821.

(2) Boilly né en 1799; Leborne, né à Bruxelles en 1797, mort à Paris en 1866; prix de Rome en 1820, fut blibliothécaire de l'Opéra depuis 1834.

(3) Arriaga y Balzola (1806-1825).

Une recommandation du vicomte de Chateaubriand, en date du 31 décembre 1823, était jointe à cette candidature.

M[r] Fétis, est un des plus savans compositeurs de l'Europe, disait Chateaubriand, et il joint à son talent des connaissances qui le rendent presque exclusivement propre à cet emploi. Je serais enchanté, Monsieur le Maréchal, d'apprendre qu'il vous a été possible d'accueillir sa demande.

Une seconde demande de Fétis suivait de quatre jours la première et la complétait en ces termes :

Monsieur le Vicomte,

Permettez que dans l'intérêt de l'affaire dont j'ai eu l'honneur de vous entretenir, je prenne la liberté de vous faire quelques observations.

La place de bibliothécaire de L'école Royale de Musique n'a été recherchée par aucune autre personne que moi : Elle vient d'être offerte à M[r] Neukomm (1) qui l'a refusée. J'apprends qu'à défaut de ce compositeur, M[r] l'Intendant des Théâtres Royaux doit proposer M[r] Lefebvre, copiste de l'Opéra, dont la fortune, assurée par cette place lucrative et par celle de la chapelle du Roi, n'a pas besoin de ce surcroit d'émoluments, et qui d'ailleurs ne s'est jamais occupé de Littérature musicale.

M[r] l'intendant des Théâtres Royaux m'a déclaré que ses conclusions seroient contre moi, parce que son opinion est qu'on ne peut cumuler la place de bibliothécaire et celle de professeur de contrepoint dont je suis pourvu. Je conçois qu'il est difficile que la même personne professe deux sciences différentes dans le même établissement ; mais il me semble que la place de bibliothécaire est une chose à part, dont les fonctions n'empêchent point celles de professeur. M[r] Langlès, conservateur des manuscrits orientaux de la bibliothèque du Roi, est en même temps professeur de Persan à L'école des Langues orientales du même établissement : Il en est de même de M[r] de Chézy, professeur de sanscrit et sous bibliothécaire.

Depuis trois ans que je professe le contrepoint à l'école Royale, Monsieur le Vicomte, j'ai prouvé mon zèle par les résultats puisque tous les premiers prix, tant à l'institut qu'à l'école Royale ont été dans ma classe. Je viens de remettre entre les mains de M[r] Cherubini un Traité de Contrepoint et de Fugue auquel j'ai travaillé pendant trois ans, et que je n'ai entrepris que dans l'intérêt des élèves de l'école (2). Enfin pendant quinze ans, je n'ai cessé de travailler à

---

(1) Sigismond Neukomm (1778-1858).

(2) La première édition de ce *Traité* parut, en effet, en 1825. La seconde, en 1846.

acquérir des connoissances dans la Théorie, L'histoire et la bibliographie de la Musique ; sciences ingrates qui ne procuent ni gloire ni fortune. Une circonstance unique se présente où je puis recueillir le fruit de mes travaux, c'est celle de la vacance de cette place de bibliothécaire, qui, j'ose le dire, ne peut être mieux remplie que par moi. J'ajouterai, Monsieur, que je suis père d'une famille nombreuse, et que je n'ai que 1800 francs d'appointements, comme professeur de contrepoint.

C'est à vous, Monsieur, que je prends la Liberté de confier mon sort, espérant que vous aurez la bonté de me prêter un appui dont j'ai grand besoin.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le Vicomte,

Votre très-humble et obéissant serviteur,
Fétis
rue Montholon, n° 20.

Paris ce 9 Janvier 1824.

Le ministre, ordonna, à la date du 10 janvier, de faire une « réponse obligeante sans m'engager, à transmettre à la 3me Division. » Mais, non satisfait, naturellement par cette réponse obligeante, sans plus, Fétis revint à la charge, sous prétexte de la maladie du commis Réty, au mois de mai de la même année. S'adressant toujours « A Son Excellence Monsieur le Marquis de Lauriston, Pair et Maréchal de France, Ministre de la Maison du Roi, etc., etc., etc. ». Il lui disait :

Monseigneur,

J'ai l'honneur d'exposer à Votre Excellence que, par suite d'une maladie grave du Sieur Réty, commis de la Bibliothèque de l'Ecole Royale, cette bibliothèque se trouve abandonnée aux soins d'un garçon de bureau depuis environ dix jours et que cet état de choses peut se prolonger plus ou moins longtemps, et se renouveler par d'autres accidents.

Péniblement affecté de voir un si beau dépot de manuscrits de L'art abandonné à des mains inhabiles, et présumant que le défaut de fonds, et le budget arrêté pour cette année, ont déterminé votre Excellence à ne point nommer à la place vacante de Bibliothécaire, je viens, Monseigneur, vous offrir d'en remplir gratuitement les fonctions, jusqu'à ce qu'il plaise à votre Excellence d'assurer mon sort. J'aurai du moins la satisfaction de voir cette interressante collection administrée comme elle me semble devoir l'être.

Quelle que soit la détermination de votre excellence à cet égard, je la supplie de ne voir dans ma démarche que le zèle qui m'anime

constamment pour le bien de L'art que je professe, et qu'elle a bien voulu reconnoître en moi dans diverses circonstances.

Daignez, Monseigneur, agréer l'expression du respectueux dévouement de

Votre très humble et obéissant serviteur,
Fétis.
rue Montholon, n° 20.

Paris ce 17 mai 1824.

Le vicomte de La Rochefoucault renvoya cette lettre à Chérubini, directeur du Conservatoire, en l'invitant « à en prendre connaissance et à me donner votre avis sur ce qu'elle contient. » (26 mai).

Cherubini, qui n'aimait ni les changements, ni les innovations, n'eut pas besoin de réfléchir beaucoup à ce qu'il allait répondre, et, sur le ton rogue qu'on lui connaît, il fit connaître, dans les termes suivants, son avis sur la demande de Fétis (qu'il affecte d'appeler : le « sieur » Fétis).

ÉCOLE ROYALE
DE MUSIQUE
ET DE DECLAMATION

Paris, le 29 mai 1824.

Monseigneur,

En réponse à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire concernant la demande qui vous a été adressée ultérieurement par le s^r^ *Fétis,* je rappellerai d'abord à votre excellence qu'il y a environ trois ou quatre mois, que je lui écrivis au sujet dudit s^r^ Fétis, qui avait alors demandé la place de Bibliothécaire (1) de suspendre de nommer à cette place, dont les émolumens ne s'élèvent qu'à *600 francs*, et qui ne sont pas même portés sur le budget, et d'attendre le moment où l'on pourrait allouer au Bibliothécaire des appointemens dignes de cette place, dont les fonctions exigent beaucoup d'intelligence et de probité, et pour qu'il ne soit pas dit qu'il est payé moins qu'un garçon de classes.

Quant ensuite (*sic*) à sa dernière demande, puisque vous m'ordonnez, Monseigneur, de vous soumettre mon avis, je pense qu'on ne doit pas accepter son offre, car, il ne vous l'a faite, que pour s'emparer d'avance de la place, et vous forcer par ce moyen de le nommer quand il s'agira de choisir un Bibliothécaire.

Il a d'ailleurs exagéré le danger où se trouve la Bibliothèque, livrée à un simple garçon pendant la maladie du commis.

---

(1) Nous n'avons pas retrouvé cette lettre au dossier Fétis.

Pour rassurer votre excellence, je lui dirai que la Bibliothèque ne court aucun risque, n'étant point abandonnée aux soins d'un garçon, puisque dès l'instant que le s[r] Réty est tombé malade, j'ai donné l'ordre qu'elle fût fermée, j'espère que je la ferai rouvrir dans peu; attendu, que le commis sera bientôt en état de reprendre ses fonctions.

La cloture momentanée de la Bibliothèque ne porte préjudice à qui que ce soit, attendu que lorsqu'elle est ouverte elle n'est fréquentée que par un petit nombre d'élèves, qui y vont pour consulter quelques auteurs; et, si pendant qu'elle est fermée on a besoin de quelqu'ouvrage pour le service des classes, je le fais prendre, soit par mon secrétaire, ou par le chef du Bureau de surveillance, qui en prend en effaçant celle-ci, lorsque l'objet est rentré à la Bibliothèque, ce qui arrive dans la journée même qu'il a été emprunté.

En soumettant mon avis, Monseigneur, concernant le refus d'adhérer à l'offre du s[r] Fétis, je n'ai point prétendu, ni n'ai voulu vous influencer contre lui, mais, c'est purement dans le dessein de garantir à votre excellence sa liberté, dans le choix d'un Bibliothécaire, en temps et lieu, comme j'ai eu l'honneur de lui faire observer plus haut.

Je suis avec respect, Monseigneur,
de Votre Excellence,
Le très humble et très
obéissant serviteur
L. Cherubini.

Un rapport, confirmant les termes de la lettre du directeur de l'Ecole royale fut adressé, le 9 juin, à Son Excellence, qui fit répondre à Fétis, à la date du 16 :

J'ai reçu, Monsieur, la lettre que vous m'avez écrite, à la date du 17 mai, pour m'offrir de remplir gratuitement la place de bibliothécaire de l'école royale de Musique et de Déclamation. Les renseignemens que j'ai fait prendre sur la manière dont ce dépôt est surveillé m'ont prouvé que la maladie du s[r] Réty, auquel jusqu'à présent il est confié, ne compromettait pas sa conservation et qu'ainsi la nécessité de nommer un bibliothécaire honoraire ne se faisait pas sentir.

Des motifs d'économie ne me permettant point de désigner le titulaire de cet emploi, je ne puis pour le moment, Monsieur, faire suite à aucune demande de ce genre. Plus tard, s'il y a lieu, elles seront examinées avec soin.

Mais Fétis ne se tint pas pour battu. Ayant fait agir très probablement de puissantes influences en sa faveur auprès du vicomte de La Rochefoucault, il s'adressait encore à lui, l'année

suivante, au début d'octobre, et le vicomte, en renvoyant cette nouvelle demande à M. Bachelier, inspecteur des Beaux-Arts, traçait cette note au crayon :

Il me semble qu'on ne saurait faire de meilleur choix. Mr Fétis est sans aucun doute le Bibliographe musical le plus distingué de l'époque.

Voici le texte de la lettre qui provoquait cette observation favorable :

A Monsieur le Vicomte de la Rochefoucault.

Monsieur le Vicomte,

Vous m'avez ordonné de vous remettre une note sur la demande que j'ai eu l'honneur de vous faire concernant la place de Bibliothécaire de l'Ecole Royale de Musique, demeurée vacante depuis la mort de Mr l'abbé Roze (1), qui en a rempli les fonctions pendant près de vingt ans. J'ai l'honneur de vous soumettre ci-après les fais qui s'y rapportent.

1° Lors du décès de Mr l'abbé Roze (avril 1820), les fonctions de Bibliothécaire furent réunies à celles d'inspecteur depuis plusieurs années; et Mr Réty, commis de la bibliothèque fut conservé en cette qualité sous Mr Perne.

2° En 1822. L'inspection générale fut supprimée et remplacée par une direction, dont Mr Cherubini fut investi. Mr Perne (2), admis alors à la pension, ne conserva que le titre de *bibliothécaire honoraire,* quoiqu'il continue d'en remplir les fonctions, moyennant une gratification annuelle de *six cents francs* par anné *(sic)*, et Mr Réty continua d'exercer celle de commis.

3° Au mois de décembre 1823, Mr Perne prit définitivement sa retraite, et quitta Paris, depuis ce temps, cette belle Bibliothèque musicale, unique en Europe, est restée abandonnée aux soins de Mr Réty, très honnête homme, et remplissant avec exactitude les devoirs de sa place, mais entièrement étranger à la bibliographie musicale, et n'étant propre qu'à ses fonctions de commis, en un mot, la nomination d'un bibliothécaire fut ajournée.

Dans cet état de choses, j'ose, Monsieur le vicomte, confier mon

---

(1) L'abbé Roze (1745-1819), maître de chapelle des Saints-Innocents en 1775, était devenu bibliothécaire en 1807, à la mort de Langlé.

(2) François-Louis Perne (1772-1832), savant musicologue, fut bibliothécaire du Conservatoire de 1819 à 1822. Sa bibliothèque fut acquise par Fétis en 1834.

sort à vos bontés, et je prends la liberté de vous exposer : 1° que les recherches immenses et les travaux que j'ai faits depuis treize ans pour la confection de mon *Dictionnaire historique des musiciens*, maintenant sous presse, et dont vous avez bien voulu accepter la dédicace, m'ont mis plus qu'un autre, peut-être, en état de remplir les fonctions de Bibliothécaire de l'Ecole royale : c'est un fait qui n'est pas contesté. 2° que je n'ai cessé jusqu'à ce jour de travailler à l'avancement de l'art que je professe, soit par la publication d'ouvrages élémentaires, tels que mon grand traité de composition, approuvé par l'institut et adopté pour l'enseignement de l'Ecole Royale, soit par les élèves que j'ai formés, qui, chaque année, obtiennent tous les prix, soit de l'école royale, soit de l'institut, et parmi lesquels se trouvent en ce moment trois pensionnaires du Roi à Rome. 3° que je n'ai jamais demandé ni obtenu aucune récompense, soit pension, gratification ou emplois. 4° Enfin, Monsieur le Vicomte, que je suis père d'une nombreuse famille, peu fortuné et ne possédant de fixe que les faibles appointements de 1900 francs par an, comme professeur de composition à l'Ecole Royale (1). Je jouis d'une assez grande réputation : les Journaux Littéraires de l'Allemagne et de l'Angleterre proclament mon nom et vantent mes ouvrages; mais je n'ai pas l'aisance qui devrait en être le résultat.

S'il vous plaisait donc, Monsieur le Vicomte, de rétablir en ma faveur cette place vacante de Bibliothécaire, n'y eut-il d'autre avantage attaché à cette faveur que le Logement qui en est ordinairement la suite, ce serait, dans ma position, un soulagement considérable, et j'ose croire que vous n'auriez point à vous en repentir. Quant à la possibilité de trouver ce logement. J'ai appris que MM. Ithorff et Lecointre, architectes (2), ont déménagé de celui qu'ils occupaient dans l'école, et qu'il n'y reste plus que leurs bureaux qui, dit-on, doivent aussi en être expulsés. Si vous n'avez point, Monsieur le Vicomte, destiné ce logement à quelque autre usage, il serait très convenable pour l'objet que je prends la liberté de vous indiquer.

---

(1) Vers le même temps, Fétis, expliquant sa situation à Choron, lui écrivait : « Ma situation s'est fort améliorée, mon cher ami; mais ce n'est pas tout à fait pour le moment présent. Les fermages ne se paient dans mon pays qu'à la Saint-Martin, en sorte que je ne recevrai mes 2276 francs de rente qu'alors. A l'égard de mes tableaux, je suis en marché pour les vendre 20 mille francs à la Maison du Roi : on me fait espérer la réussite de cette affaire; mais ce n'est point chose faite. En somme, je ne jouis encore qu'en expectative et sans les droits d'auteur que j'ai reçus, je serais maintenant géné. » (Lettre du 7 août 1825, publiée en fac-similé, par Ad. Jullien, dans *Musique*, p. 172-173).

(2) HITTORF et LECOINTRE étaient alors architectes des Menus-Plaisirs, dont les services se confondaient parfois, sous la Restauration, avec ceux de l'Ecole Royale.

Dans l'attente de la résolution que vous prendrez à mon égard, Monsieur le Vicomte, et quel qu'il soit, il m'est doux de confier mon sort à votre protection bienveillante et éclairée. Je joins ici quelques pièces qui pourront vous prouver qu'en tous temps ma conduite a été irréprochable et digne de vos bontés.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le Vicomte,

Votre très humble et obéissant serviteur,
FETIS.

A cette lettre, qui parvint aux Beaux-Arts le 12 octobre 1825, sont joints, dans le dossier des Archives nationales, deux témoignages de satisfaction émanant, l'un de la fabrique de Saint-Pierre de Douai, en date du 5 avril 1815, l'autre du maire de Douai, en date du 22 janvier 1816.

Une année se passe, et rien n'est encore décidé quant à la succession de Perne, lorsque, vers la fin de 1826, le comte Turpin de Crissé, inspecteur général du Département des Beaux-Arts adresse à La Rochefoucault ce document « confidentiel » :

Paris, le 18 Novembre 1826.

Monsieur le Vicomte,

Vous avez désiré que je visse Monsieur Cherubini et nous cherchassions ensemble les moyens d'attacher Mr Fétis à la Bibliothèque du Conservatoire, sans aller contre les réglements établis, et donner naissance à de justes réclamations.

Le résultat de notre entretien de ce matin est à peu près le même que celui des observations que j'ai eu l'honneur de vous faire hier, c'est-à-dire que M. Fétis occupant à l'école royale le rang de professeur de 1re classe, il est évident que ce seroit cumuler, s'il étoit encore chargé de la bibliothèque que si vous persistez à lui confier ce dépôt (qui pourroit être sinon en des mains plus habiles, du moins en des mains plus sûres), il devra renoncer à cette classe de contrepoint, mais cette classe étant indispensable, M. le Directeur y nommer immédiatement un autre professeur.

Que si vous croyez devoir réunir ces deux employs, M. le Vicomte, vous auriez aussitôt la demande fondée premièrement de M. Berton qui depuis plusieurs années sollicite la place de Bibliothécaire, place qui ne lui a été refusée qu'en raison de ses autres fonctions.

L'on vous observeroit encore que M. Zimmermann qui avoit obtenu le prix en même temps que M. Fétis comme professeur de contrepoint, n'a pu la réunir à sa classe de professeur de piano, qu'il a du opter et qu'il s'en est tenu à la dernière.

Enfin, M. Cherubini lui-même lorsqu'il a été nommé directeur de l'école royale, a du en raison des mêmes règlemens, renoncer à ses appointemens de 3,000 fr. comme professeur de composition, il réclameroit aujourd'hui ces mêmes avantages avec autant et plus de motifs que M. Fétis.

Il me paroit donc de toute justice et de toute prudence de renoncer à faire cumuler.

Voyons maintenant les avantages que vous lui offrirez en lui donnant seulement la place qu'il sollicite. Il faudra premièrement lui laisser ses appointemens de 2,000 fr., car si vous les diminuez vous ne rempliriez pas le but que vous vous proposez, le nouveau professeur qui arrivera à sa place ne pourra pas avoir moins de 16 à 1800 fr., la première année et il sera augmenté par la suite jusqu'au maximum de 2,000 fr., voilà donc une somme de 1,800 fr. ajoutée au budget de l'école, car il ne sera plus possible de prendre cette somme au budget actuel, puis M. Fétis se trouvera sans avantages pécuniaires, avoir un service bien plus long, bien plus assujétissant, que celui qu'il a aujourd'hui et pour lequel il est très bien choisi.

Nous nous sommes assez étendu déjà sur le peu d'ordre de M. Fétis, il est évident que ses appointemens seront toujours engagés à l'avance et cette pénurie continuelle exposera à de grandes tentations un homme chargé d'une collection précieuse parmi laquelle se trouvent quelques manuscrits qu'on ne pourroit remplacer.

Cherchant donc à remplir vos vues, Monsieur le Vicomte, et connaissant le motif qui détermine, j'aurai l'honneur de vous proposer d'accorder à M. Fétis sur les fonds du département des Beaux Arts une petite pension de 1,200 fr., qui le mettrait un peu au-dessus de ses affaires, sans rien déranger dans l'administration de l'Ecole Royale, cette pension seroit accordée comme récompense à un compositeur savant et comme vous en avez déjà donné à des hommes de lettres et à des artistes.

Agréez, Monsieur le Vicomte, l'assurance de ma haute considération et de mon sincère attachement.

V. T. h. S.

Le Comte TURPIN DE CRISSÉ.

L'intervention de Turpin de Crissé venait trop tard ; elle n'eut aucune influence sur la décision du surintendant des Beaux-Arts ; peut-être même fit-elle hâter la nomination de Fétis, qui, le 30 novembre, sur la proposition faite par Cherubini (officiellement), recevait de La Rochefoucault l'avis suivant :

Je vous informe, Monsieur, que, par décision de ce jour, je vous ai nommé à l'emploi de Bibliothécaire honoraire de l'Ecole Royale de

musique et de déclamation. Je me plais à compter sur votre zèle pour ce qui tient au service dont vous demeurez chargé.

Mr. Cherubini, que je préviens de cette décision, est autorisé à vous installer dans vos nouvelles fonctions.

Est-ce une simple coïncidence? Ou bien Fétis attendait-il ce titre officiel, quoique honoraire, — c'est-à-dire, non retribué, — pour lancer la feuille musicale qu'il projetait sans doute depuis longtemps? Toujours est-il que, dès le mois de janvier 1827, il faisait paraître le prospectus-spécimen de la *Revue musicale*, « rédigée par une société de musiciens compositeurs, artistes et théoriciens, et publiée par M. Fétis, professeur de composition à l'Ecole royale de musique, et bibliothécaire de cet établissement ». En février, le premier numéro paraissait, mais les « musiciens, compositeurs, artistes et théoriciens » avaient disparu de la manchette; aussi bien, Fétis, presque seul, d'abord, puis avec son fils Edouard, assura-t-il pendant de longues années la rédaction de la célèbre *Revue*.

Mais celle-ci devait vivre, et ses cinq ou six feuilles mensuelles d'impression devaient grever considérablement le budget du bibliothécaire honoraire. Aussi, dès le début, Fétis adressait-il au ministère de la Maison du Roi une demande de souscription (1) et cherchait-il à transformer cet honorariat en une position plus solide. S'adressant de nouveau à M. de La Rochefoucault (dans une lettre qui ne figure plus à son dossier), Fétis en reçut la brève réponse que voici :

Paris le 23 mai 1827.

M. Fétis.

Lorsque vous avez été nommé Bibliothécaire honoraire de l'Ecole Royale de Musique et de déclamation vous avez été prévenu qu'il n'y

---

(1) Il y fut fait une réponse favorable, à la suite de ce rapport, conservé aux Archives Nationales :

« La *Revue musicale* publiée par M. Fétis, professeur et bibliothécaire de l'Ecole royale de musique, est un ouvrage tout spécial d'un grand intérêt et qui s'annonce avec tous les caractères de la conscience et du talent.

« M. Lenormant, inspecteur, pense que dans cette circonstance où l'on vient de communiquer à l'administration de notre premier théâtre lyrique un mouvement décidé, rien ne peut mieux contribuer que le journal de M. Fétis à aplanir les obstacles que l'ignorance et la routine peuvent encore lui opposer, et demande à M. le Vicomte (de la Rochefoucauld) d'accorder une souscription considérable comme *encouragement* marqué à la *Revue musicale*.

« On croit devoir en conséquence proposer de souscrire à huit abonnements qui, au prix de quarante francs chaque, donneront lieu pour l'année à une dépense totale de 320 francs, que l'on propose d'imputer sur le fonds général de réserve de l'année 1827. » (Vauthier, *Notes d'Archives* dans la *Revue musicale* du 15 décembre 1911).

aurait point d'émoluments fixes attribués à cet emploi; mais je me suis réservé cependant le droit de récompenser le zèle que vous pourriez déployer dans l'exercice de vos fonctions. Et c'est avec plaisir que je vous annonce qu'à la fin de l'année il vous sera accordé une gratification sur les fonds de réserve des Théâtres Royaux et des Ecoles Royales.

En conséquence l'année 1828 approchant, Fétis reprit-il la plume pour rappeler à M. de La Rochefoucault sa promesse :

Paris, le 17 décembre 1827.

Monsieur le Vicomte.

Permettez-moi de saisir l'occasion de la fin de l'année et des changemens qu'on prépare dans l'organisation de l'école Royale de musique, pour rappeler à votre souvenir deux promesses que vous avez bien voulu me faire. L'une par votre Lettre du 23 mai dernier, l'autre verbale.

Par la première, vous avez bien voulu m'apprendre que n'y ayant point d'émoluments attachés à son emploi de Bibliothécaire, une gratification me serait accordée à la fin de l'année sur les fonds de réserve des Théâtres Royaux et écoles Royales; nous tombons aux derniers jours de l'année; je crois donc qu'il suffira de vous rappeler cette promesse, Monsieur le Vicomte, pour la voir s'accomplir.

A l'égard de la promesse verbale que j'ai reçue de vous, elle a le même poids à mes yeux que si elle était écrite. Vous avez bien voulu me dire que des considérations trop longues à détailler ne vous permettaient pas de donner à la place de Bibliothécaire toute la consistance que je désirais qu'elle eut, mais qu'après que je l'aurais occupée un an vous prendriez des mesures pour la constituer tout à fait et régler mon sort; je crois que le moment où plusieurs professeurs vont être admis à la retraite, et où l'école de déclamation doit être, dit-on, supprimée, est le plus favorable pour rétablir cette place qui a existé depuis l'établissement du Conservatoire. Jamais aucune faveur n'a récompensé le zèle que j'ai montré pour la prospérité de mon art, ou les services que j'ai rendus par la composition de tant d'ouvrages élémentaires qui sont maintenant la source où les élèves puisent leur instruction. Je vous avoue, Monsieur le Vicomte, que je suis fatigué d'une vaine attente, et qu'il est nécessaire que je sache à quoi m'en tenir, afin que je prenne un parti décisif qui assure mon sort et celui de ma famille ce que ne peut faire la faible traitement de deux mille francs que je reçois du gouvernement.

J'ai l'honneur d'être Monsieur le Vicomte,

Votre très humble et obéissant serviteur

Fétis

Rue Bleue n° 4.

Nous n'avons pas retrouvé la réponse qui fut faite à cette requête (1); mais nous lisons, dans la *Revue musicale* de décembre 1827, l'annonce que diverses suppressions de classes au Conservatoire feront (les pensions déduites) une économie d'environ dix mille francs sur le budget de l'Ecole ; et dans le numéro suivant, Fétis publiait de longues *Considérations sur les réformes nouvelles opérées dans l'Ecole royale de musique.* Il y prenait assez vivement à parti l'administration dont il dépendait, mais, disait-il en terminant, « j'ai rempli un devoir pénible.... Mes paroles pourront être envenimées, et l'on pourra me faire un crime de ma hardiesse; mais, quoi qu'il en soit, j'aurai le témoignage de ma conscience et l'assentiment des gens de bien ». (*Revue musicale*, tome II, p. 561).

Vraisemblablement, M. de La Rochefoucault, que Fétis feignait habilement de mettre hors de cause, demanda des explications à son subordonné. Celui-ci d'ailleurs réitérait, six mois plus tard, et cette fois, nous avons la preuve qu'une explication eut lieu entre eux. Dans un numéro de juin 1828 de la *Revue*, à propos de la nomination du professeur de chant italien Banderali, déjà évoquée dans l'article de janvier, — nomination faite à des conditions exceptionnelles et peu flatteuses, sans aucun doute, pour ses collègues parisiens, — Fétis repartait en guerre : il s'indignait que Banderali touchât dix ou douze mille francs de traitement, « tandis que des professeurs de composition de la même école sont réduits aux misérables appointements de *deux mille francs !* Faut-il que le système d'humiliation qu'on suit à l'égard des artistes français s'aggrave encore? » demandait-il. Et il concluait en ces termes sévères pour ses supérieurs : « Qu'une administration fasse des fautes quand elle n'est point avertie, je le conçois ; mais qu'elle s'obstine dans sa fausse route quand des hommes éclairés et expérimentés lui ont fait apercevoir le danger, voilà ce qui est pénible et décourageant. Toutefois, je n'ai pas cru devoir me taire, bien que je sois convaincu de l'inutilité de mes avis ». (*Revue musicale*, tome III, p. 451).

Cette fois, nous en avons la preuve dans les deux lettres suivantes, — l'une très humble, de Fétis, l'autre, très digne, de La Roche-

---

(1) Une proposition de paîment, qui se trouve dans le dossier O[s] 1814, indique qu'une gratification de 500 fr. fut allouée au S[r] Fétis, « par la caisse des fonds particuliers du Roi », le 10 janvier 1828.

foucault, — des remontrances furent faites au blibliothétaire : une entrevue au moins eut lieu entre lui et le surintendant, dont ces écrits nous donnent à peu près la tournure :

Paris le 23 Juin 1828.

A Monsieur le Vicomte de la Rochefoucault.

Monsieur le Vicomte,

Dans l'explication que nons avons eue en dernier lieu, vous m'avez accusé de partialité, j'aurai toujours la certitude de n'avoir pas mérité un pareil reproche. Toutefois, bien que je n'aie cédé qu'à ma conviction en écrivant l'article qui vous indispose contre moi, J'ai peut-être mis trop de vivacité dans mes expressions ; si cela est, j'en ai regret. Mais je vous prie de remarquer, Monsieur le Vicomte, qu'un moment d'humeur pouvait m'être pardonné, lorsqu'en considérant les services que j'ai rendus, les ouvrages importans que j'ai publiés pour l'instruction, je me vois réduit à un traitement de deux mille francs par an.

Selon le rapport de l'institut sur ces ouvrages, rapport fait par des hommes qu'on n'accusera pas de complaisance à mon égard, J'y ai atteint le but que tous les autres théoriciens avaient manqué jusqu'ici, et cela n'est pas peu de chose dans une science aussi difficile que celle que je professe. Ces mêmes ouvrages ont été traduits dans toutes les langues de l'Europe, et mon opinion est devenue l'autorité de toutes les écoles, sans que j'aie pu obtenir en France la moindre récompense pour tant de travaux et d'efforts, tandis que j'ai vu prodiguer les faveurs à d'autres.

A Dieu ne plaise que j'envie à personne les graces qui ont été accordées ; je les trouve toujours bien placées lorsqu'elles s'adressent au talent. Mais, Monsieur le Vicomte, il m'est impossible de ne pas me rappeler que je n'ai pu obtenir des appointements fixes et convenables pour la place de bibliothécaire, que je ne posséde qu'honorairement, ni qu'une indemnité de logement me fut accordée à ce titre, parce que les fonds manquaient, disait-on, tandis qu'il a été possible de trouver *sept mille francs* d'appointements pour un professeur de chant sur les fonds de l'école, et une indemnité de logement de *quinze cents francs* pour le même professeur. Les émoluments des places ne sont pas seulement des avantages matériels ; ils prouvent le degré d'estime de l'autorité pour ceux à qui elle les accorde. Si j'imprimais quelle est ma position en France, Les artistes et les savants de l'Allemagne et de l'Angleterre qui ont conçu de moi une opinion si flatteuse auraient peine à y croire.

Je vous prie, Monsieur le Vicomte, de ne point voir d'humeur

dans cette lettre, mais l'expression d'un sentiment pénible. Il m'en a couté de l'écrire et de parler de moi si longtems; mais ma famille se compose d'une femme et de quatre enfans; je me dois de faire tout ce qui dépend de moi pour rendre leur situation aussi honorable qu'il se peut.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le Vicomte, votre très humble et obéissant serviteur.

Fétis.

La question était nettement posée. « Avant de répondre, dit une note émanant de la Rochefoucault, attendre que l'on puisse se former une opinion sur ce qu'il conviendra de statuer à l'égard de cette demande. » Cette petite enquête fut menée rapidement, car, dès le 27 juin, Fétis recevait cette réponse du directeur des Beaux-Arts :

Il suffit, Monsieur, que vous ayiez témoigné le regret d'avoir mis trop de vivacité dans vos expressions en écrivant l'article dont j'ai eu lieu de me plaindre pour que je n'en conserve aucun ressentiment. Une injustice commise envers moi ne me rend point aveugle sur le mérite de ceux qui trop légèrement peut-être seroient en droit de censurer les actes de mon administration; elle ne sauroit non plus m'empêcher de rendre hommage aux qualités qui les distinguent. Je n'ai jamais redouté la vérité et je suis toujours prêt à l'accueillir sous quelque forme qu'elle se présente et même avec reconnaissance en reconnaissant aussi à ceux qui me la disent de nouveaux titres à mon estime, mais il m'est au moins permis de souhaiter qu'elle ne soit pas défigurée au point d'être méconnaissable. Au reste, Monsieur, pour vous prouver que je suis inaccessible à tout sentiment de récrimination, je me propose de demander au Roi l'autorisation d'affecter à partir du 1er janvier prochain un traitement de mille francs à l'emploi de bibliothécaire dont vous êtes en possession à l'école royale de musique.

Une nouvelle année approchant, Fétis fit comme les précédentes, et s'adressa dans les termes suivants, à M. de La Rochefoucault :

Paris le 5 décembre 1828.

Monsieur le Vicomte,

Je crois devoir vous rappeler, au moment où l'on règle les divers budgets, la promesse contenue dans la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire en date du 27 Juin dernier, savoir, que les appointements de la place de Bibliothécaire de l'école royale de musique, que j'occupe depuis deux ans, seraient fixés et réglés pour

commencer à courir au premier Janvier prochain. Après une si longue attente, j'ose espérer, Monseiur le Vicomte, que vous trouverez mes désirs fort modestes, eu égard aux services que j'ai rendus et que je rends chaque jour à l'art musical en France.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le Vicomte,

Votre très humble et très obéissant serviteur
FÉTIS.

La Rochefoucault tint la promesse qu'il avait faite, non sans éprouver d'abord les résistances du baron de La Bouillerie, ministre de la Maison du roi.

J'ai approuvé les diverses augmentations et mutations proposées par vous, Monsieur le Vicomte, écrivait La Bouillerie, le 9 mars 1829, à l'article du personnel de cet Établissement, sauf toutefois l'allocation d'un traitement de M. Fétis, investi du titre de bibliothécaire honoraire. Cet artiste jouissant en effet déjà d'un traitement de *Deux mille francs* en qualité de professeur de contrepoint, il m'a semblé toutefois contraire aux principes d'établir un cumul qui n'est d'ailleurs en aucune façon justifié par les besoins du service, puisque les fonctions auxquelles vous proposiez d'attribuer cet émolument sont remplies d'une manière satisfaisante par le commis chargé du soin de la Bibliothèque. J'ai donc cru devoir, Monsieur le Vicomte, me refuser à cette dépense et arrêter le chiffre du personnel fixe de l'école Royale à la somme totale de. . . . . . . 95.200 fr.

La Rochefoucault fit alors une démarche personnelle, à la suite de laquelle M. de La Bouillerie lui fit expédier la lettre suivante :

Paris le 17 mars 1829.

Monsieur le Vicomte, j'ai l'honneur de vous informer que d'après les explications verbales que vous avez bien voulu me donner, relativement à M. Fétis, chargé des fonctions de Bibliothécaire de l'École Royale de Musique et de Déclamation Lyrique, j'ai consenti à revenir, pour ce qui le concerne, sur la décision contenue dans ma lettre du 9 de ce mois, et j'ai en conséquence approuvé votre proposition ayant pour objet d'accorder, en cette qualité, à cet artiste un traitement de *mille francs* à partir du 1er janvier 1829.

La Rochefoucault remercia le baron « d'avoir bien voulu faire obtenir à M. Fétis la récompense de ses services » et l'assura qu'il venait d'informer Cherubini, dont il redoutait peut-être quelque obstruction, des nouvelles dispositions budgétaires concernant le personnel, en l'invitant « à se conformer strictement à l'ordre établi pour la classification des dépenses présentées dans cette note. » (24 mars 1829).

Fétis, on peut le supposer, remercia avec empressement son protecteur. Mais, — coïncidence curieuse, — au moment même où celui-ci faisait tomber les derniers obstacles, et inscrire, dans une case laissée en blanc du budget, ce chiffre de mille francs, si longtemps convoité, Fétis demandait un congé au directeur du Conservatoire. Il écrivait à Cherubini :

Paris le 24 mars 1829

Monsieur

Les intérets de ma Revue musicale et divers autres motifs me mettant dans la nécessité de faire en Angleterre un voyage dont la durée sera de trois mois. Je prends la Liberté de vous prier de m'accorder un congé à partir du 1er avril prochain, jusqu'à la fin du mois de Juin.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur,

Votre très humble serviteur
Fétis.

Cherubini transmit avec empressement, semble-t-il, la demande de « M. Fétis, professeur de Contrepoint à l'Ecole Royale de musique ».

« En son absence, ajoutait-il, il serait remplacé par Mr Millault, son Elève, qui a remporté, au dernier concours, le 1er prix de Contrepoint, et qui mérite à ce titre d'être agréé. » (24 mars). Il n'était fait aucune allusion à la garde de la Bibliothèque.

Deux jours plus tard, le congé était accordé. Fétis dut partir presque immédiatement, car il adressait, dès le 24 avril, à son fils, qui dirigeait la *Revue* en son absence, une série de lettres « sur l'état actuel de la musique à Londres », qui furent suivies de deux articles sur des manuscrits de Haendel.

Dès lors, les absences de Fétis se firent de plus en plus fréquentes, au point que l'administration s'en inquiéta. Aussi, l'année suivante, trouve-t-on à la date du 24 avril une lettre de Papillon de La Ferté, intendant du Mobilier de la Couronne, qui propose la nomination d'un commis à la Bibliothèque ; il recommande le « sieur Leroy », pour cette place, et ajoute :

S'il n'était question que de la conservation de la musique nécessaire au service de la dite Ecole, je n'interviendrais pas dans cette affaire, mais cette même Bibliothèque renferme la collection fort précieuse de la musique des concerts de la Cour, et celle de la Chapelle va y être déposée sous peu de jours. Vous jugerez, Monsieur le Comte, combien je dois tenir à ce qu'il y ait dans cette Bibliothèque au moins un agent sur lequel je puisse compter, et qui ne puisse se refuser à

exécuter mes ordres, soit pour la confection des catalogues et inventaires que je vais faire faire, soit pour la conservation des manuscrits et ouvrages précieux. Il y a bien un Bibliothécaire; mais vous savez certainement, Monsieur le Comte, que l'on ne peut avoir en lui aucune confiance, et que la prudence voudrait qu'il n'exerçât pas les fonctions d'une place obtenue, malgré les réclamations les plus fondées. Je regrette d'avoir à vous parler ainsi d'un homme qui est hors de mon service, mais les intérêts du Roi et ma responsabilité m'y obligent.

Telle est la dernière pièce de ce dossier, et non la moins suggestive ; elle confirme assez nettement les appréhensions qu'émettait, trois ans auparavant, le comte Turpin de Crissé, auquel elle est adressée.

Que se passa-t-il ensuite exactement, pendant la dernière année de la Restauration et les trois ou quatre premières de la monarchie de Juillet ? Il n'est pas aisé de le dire, en l'absence de documents probants. Toujours est-il que la Révolution belge vint fort à propos changer la face des choses que la Révolution de Juillet n'avait fait très probablement qu'empirer.

Fétis, devenu directeur du Conservatoire de Bruxelles, démissionna de ses fonctions de bibliothécaire de celui de Paris, le 20 avril 1833, à compter du 1er mai suivant. D'ailleurs, depuis 1831, celui qui devint son successeur, l'érudit Bottée de Toulmon, avait offert de remplir gratuitement les fonctions de bibliothécaire du Conservatoire de Paris, et il avait été agréé (13 août 1831).

« La bibliothèque du Conservatoire, écrivaient Choron et de La Fage, en 1838, renferme des collections extrêmement précieuses qui ont depuis été en partie détruites; d'abord un garçon de salle vola quelques volumes : mais quoique ce premier vol fût extrêmement fâcheux, il ne portait que sur une suite d'anciens airs de danse, et n'est en rien comparable à celui qui a été commis depuis, et qui a dépouillé la bibliothèque de quantité de livres et de manuscrits de la plus haute importance, vol fait avec une parfaite intelligence, et qui ne peut avoir été commis que par un homme fort instruit dans l'histoire et la bibliographie de l'art; il est probable que cette infamie a été combinée en même temps qu'un autre brigandage de même genre, dont la Bibliothèque royale a été victime, et par suite duquel elle s'est vue privée des manuscrits de Don Caffiaux, de Brossard, de divers portraits arrachés dans plusieurs volumes, et de quantités de livres et brochures relatives à la musique. Il est à remarquer qu'au Conservatoire on a pris le

soin préalable d'anéantir le catalogue qui aurait pu servir de pièce de conviction, etc. » (1).

Fétis, lui-même, dans une *Notice* sur la Collection Philidor, parue dans la *Revue musicale* d'août 1827, constatait que, sur 59 volumes, sept avaient déjà disparu à cette époque (les volumes 17, 25, 26, 30, 45, 52 et 54). Un garçon du Conservatoire, nommé Hottin, s'en servait pour faire de solides reliures ou plus simplement, en vendait le papier et le carton. « Il fut chassé, dit Fétis ; mais cet acte de justice, qui aurait pu être plus sévère, n'a point sauvé d'une ruine complète des monuments qu'on chercherait vainement aujourd'hui. » (*Revue musicale*, tome II, p. 9).

Or, en 1856, dans un article de *la France musicale*, signé du nom de l'érudit Farrenc, on peut lire qu'il manquait à cette époque, dans la Collection Philidor, les n[os] 19, 22, 24, 27, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 50, 53, 55 et 56, soit, 18 volumes qui ajoutés aux 7 précédents, forment un total 25, sur les 59 comptés par Fétis en 1827. Farrenc laissait, comme Choron, deviner quel était l'auteur de ces.... lacunes.

En 1834, Perné étant mort, Fétis acheta sa bibliothèque et une partie de ses manuscrits. Y avait-il, dans cette collection, des pièces qui n'auraient pas dû s'y trouver et qui appartenaient au Conservatoire de Paris? La destruction du catalogue dont parle Choron, rend toute réponse impossible à cette question. On estime actuellement à une quarantaine les ouvrages (manuscrits?) faisant partie de la Bibliothèque Fétis et qui.... auraient dû rester en France. Ce chiffre est-il vraisemblable? Les documents officiels qui viennent d'être reproduits, et dont le premier est antérieur de sept ans au départ définitif de Fétis, autorisent bien quelques suppositions pessimistes.

S'il s'était trouvé, vers le milieu du siècle dernier, un Léopold Delisle à la tête de la Bibliothèque du Conservatoire, peut-être y aurait-il aujourd'hui, au Conservatoire de Paris, un « Fonds Fétis » comme il y a un « Fonds Libri » à la Nationale. Mais Berlioz (au dire de son arrière-successeur, Weckerlin qui, lui, connaissait assez bien toute cette histoire, et eût pu être ce Léopold Delisle), n'était rien moins qu'un bibliothécaire de vocation. On

---

(1) Choron et Lafage, *Encyclopédie musicale* (Roret édit., Paris, 1838) III[e] partie, tome II, p. 109.

doit du moins lui reconnaître une probité scrupuleuse, et le grand mérite d'avoir su « conserver » sa bibliothèque, sans en être trop amoureux, — à une époque où un Charles Nodier mettait à sac la Bibliothèque de l'Arsenal, et que feu José-Maria de Heredia appelait naguère encore, « le bon temps des bibliothécaires ».

Un certain nombre de manuscrits, parmi les 450 environ qu'indique le Catalogue de la Bibliothèque Fétis, ont, sans nul doute, une origine suspecte, mais authentiquement parisienne, tels les numéros 3842 et 3843.

ANNEXE

A LA SECTION D'HISTOIRE.

370

Carte toponymique de la commune de Durbuy.

Glossaire toponymique de la commune de Durbuy

par GODEFROID KURTH.

AVANT-PROPOS.

Durbuy est la plus petite ville de la Belgique : sa population n'atteint pas au chiffre de 400 âmes. Un séjour prolongé que j'y fis en 1904, et pendant lequel je me trouvai parfois sans livres, me suggéra l'idée d'étudier l'histoire et la toponymie du lieu.

Le travail que voici est un fruit de cette villégiature. Il était sans doute téméraire d'entreprendre le *Glossaire toponymique* d'une localité où je n'ai été qu'un hôte de passage; toutefois, si le lecteur réfléchit que dans ce genre d'études nous n'avons pas encore dépassé la période des tâtonnements et des essais, il sera disposé à quelque indulgence pour des pages insuffisantes sans doute, mais où il trouvera la preuve d'un effort consciencieux.

J'indiquerai rapidement les sources dont je me suis servi.

C'est en tout premier lieu le cadastre communal, expliqué, complété et au besoin corrigé à la suite de fréquents entretiens avec les notables de l'endroit. Il est inutile de répéter ici ce que chacun sait : œuvre d'agents subalternes, souvent ignorants et presque toujours étrangers à la région où ils opèrent, le cadastre reproduit d'une manière inintelligente et parfois même défigurée les vocables locaux qu'il tient de la bouche populaire. Quant à son orthographe, elle est absolument fantaisiste et il n'y a pas à en tenir compte, chaque fois qu'il y est contredit par une source digne de foi.

En un mot, le cadastre ne saurait offrir au toponymiste qu'un point de départ. Il est indispensable de le contrôler sans cesse, tantôt au moyen de la voix populaire toujours vivante, tantôt des documents écrits. Ces derniers ne brillent ni par l'âge ni par la quantité : Durbuy n'a guère d'archives très anciennes. Les plus abondantes sont celles du château (34 registres manuscrits et 12 paquets) qui ont été libéralement mises à ma disposition par Madame la comtesse d'Ursel, et dont il existe un inventaire manuscrit dû au major Aug. Daufresne de la Chevalerie. Joignez-y, à la maison communale, un registre aux œuvres de loi commençant en 1559 et un registre aux délibérations du conseil

communal depuis 1824; au presbytère, un registre des anniversaires, du XVI[e] siècle; enfin, un registre de l'ancienne léproserie de La Hesse, qui m'a été obligeamment communiqué par M. Albert, négociant à Durbuy. J'ai complété ces sources d'information par celles que gardent les Archives du Royaume à Bruxelles et les Archives de l'Etat à Arlon.

I.

Le nom de la ville.

Le nom de Durbuy est un problème dont nous ne possédons pas la solution. Je ne l'apporte pas au lecteur, mais je recueille ci-dessous les éléments qui doivent servir à la préparer.

Naturellement, à l'époque où la science linguistique n'était pas encore née, les interprétations n'ont pas manqué, et nous en voyons forger même de nos jours par des amateurs, qui ignorent qu'à se montrer si savants, ils se donnent à eux-mêmes un brevet d'ignorance. Je ne me mettrai pas en peine de les recueillir toutes, et me bornerai à mentionner celles qui sont à ma connaissance.

La plus ancienne, nous est offerte par Jacques de Guise, qui l'endosse à son fabuleux Lucius de Tongres : *Item habebat Belgis Armata sub se territorium Durbeiense, a gente Durbeica sic appellatum.* (Dans *Monumenta Germaniæ historica, Scriptores*, t. XXX, p. 101, 24).

Bertels, qui écrivait vers la fin du XVI[e] siècle une histoire du Luxembourg, est plus ingénieux. Selon lui, Durbuy devrait son nom au *tribut* imposé aux voyageurs par les conquérants normands, qui bâtirent son château.

« *Et cum tandem illud in consuetudinem abiisset, a tributo* Durbutum *oppidum (utique plerique non absurde opinantur) denominatum est, quod haud dubie temporis longitudine ob nonnullam incolarum barbariem T in D et V in R* (sic) *transposita, corruptum evasit* ». (Bertels, *Historia Luxemburgensis* p. 192). Mais les étymologistes des siècles passés ont toujours à leur disposition une étymologie de rechange à l'usage des grincheux, et voici celle que Bertels propose à ceux qui ne goûteraient pas la précédente. « *Sunt tamen nonnulli qui aliter de illius oppidi nomine opinantur, asserentes illud a nemoribus et sylvis initiatum fuisse, eo quod tum gallico idiomate incolae, (uti et nunc) utebantur, et quod in*

sylvarum umbilico hoc oppidum Dolboie *vocitabant*. Et il allègue un diplôme de 1277, inconnu d'ailleurs de Würth-Paquet et de Wauters, où paraîtrait la forme Dolboie. Mais il n'attache pas d'importance à cette opinion. « *Hanc tamen sententiam, si cum praecedenti conferamus, parum energie habet, cum* Durbu *gallice dictum ad primam nostram sententiam multo magis accedat, quamobrem nos in eam inclinantes utram amplecti libuerit, relinquimus* ».

De nos jours, l'étymologie romane a paru trop peu ancienne, et sans savoir un mot de celtique, des amateurs nous ont appris gravement, les uns que le nom vient de deux mots celtiques *dur* = forêt et *bu* = humide (Prat, dans Tandel, *Communes luxembourgeoises* t. V, p. 198), les autres, qu'il se compose de *dur* = rivière et de *bur* = maison, d'où Durbuy = maison fortifiée située sur une rivière (De Leuze dans Tandel o. c. t. V, p. 199). Prat se permet d'attribuer sa belle étymologie à Charles Grandgagnage, qui protesterait s'il était encore de ce monde, et dont il convient de défendre la mémoire contre des imputations aussi saugrenues.

En réalité, les toponymistes s'abstiennent. Grandgagnage, après réflexion, n'ose pas même se prononcer sur la forme la plus ancienne du nom (1), loin d'avoir la prétention de l'interpréter. M. le chanoine Roland est tout aussi réservé; il rapproche, à la vérité, certaines formes anciennes du nom de certains autres vocables toponymiques, mais il se garde bien d'en donner une étymologie (2).

En abordant, pour la première fois, la question d'une manière méthodique, avec un matériel documentaire que j'ai lieu de croire complet, je commence par classer mes données d'après leur ordre chronologique; je tâcherai ensuite d'en tirer quelques conclusions.

Voici, non pas la liste totale des mentions anciennes de Durbuy, ce qui serait un travail aussi stérile que laborieux, du moins celle de toutes les variantes que le nom présente au cours des âges, avec leurs mentions les plus anciennes depuis

---

(1) « Dans son *Mémoire*, p. 57, il écrivait : « Des différentes formes anciennes qu'on rencontre pour ce nom, celle-ci (*Durboium*) paraît la plus sûre. » Mais dans son *Vocabulaire*, p. 20, il n'est plus si affirmatif : « Quelle était, dit-il, la désinence primitive qui a pris les trois formes *oium, uy, uelh* ? » Et il ne répond pas à la question.

(2) Roland, *Toponymie namuroise*, t. 1, p. 313.

les origines jusqu'à la fin du XIIIe siècle. Passé cette date, la végétation toponymique est arrêtée, et le nom se présente à nous sous sa forme désormais immuable.

1078. Dolbui castello.

Cartulaire de Saint Barthélemy, aux Archives du grand séminaire de Liège f. 1 (Fin XIVe siècle).

Robyns, qui a reproduit cette charte en 1717, dans son édition de Mantelius, *Historia Lossensis*, pars II, p. 13, dit son texte *desumptum ex aliquo libro manuscripto ecclesiae collegiatae Sancti Bartholomaei Leodiensis, dicto Libro nigro.* C'est précisément le cartulaire où j'ai puisé moi-même. Mais Robyns, suivi d'ailleurs par Miraeus-Foppens, *Opera diplomatica*, t. IV, p. 505 et par Wolters, *Notice historique sur la commune de Rummen* p. 376, écrit *Dolvin* par erreur pour *Dolbui.* Daris, *Notices sur les églises du diocèse de Liège*, t. VI, p. 182, rétablit la leçon du manuscrit, et j'en ai contrôlé l'exactitude. L'erreur est parfaitement compréhensible; on sait à quel point l'écriture des XIIIe et XIVe siècles confond à chaque instant les lettres *i*, *u*, *m*, *n*, lorsqu'elles se suivent; la confusion du *b* et du *v* n'est pas moins fréquente, et je pourrais citer ici plus d'un texte corrigé par moi-même sous ce rapport. Au surplus, même sous la forme altérée *Dolvin*, les érudits avaient reconnu Durbui, car le *Henricus de Dolvin castello* ne pouvait être autre que Henri de Durbuy (1).

La forme *Dolbui*, malgré son étrangeté, semble confirmée par un diplôme aujourd'hui perdu, émis par le comte Henri de Luxembourg en 1277, et où on lit : *Acta sunt haec coram nobis, praesente et mediante fratre nostro Gerardo, domino de Dolboie, seneschallo nostro* (Bertels, o. c. p. 192), et encore en 1325 par un acte du pape Jean XXII (Fayen, *Lettres de Jean XXII*, t. 1, n° 1615), où on lit *Delbui.* Mais il n'y a là qu'un leurre, et selon toute apparence, nous nous trouvons ici en présence du phénomène de permutation des liquides *r* et *l* bien connu des linguistes.

1100 (environ). Durboio (de). Albertus [II, comte de Namur] genuit Albertum [III] qui nunc est [† 1102] et fratrem ejus Henricum comitem de Durboio.

---

(1) Sur ce personnage, v. VANDERKINDERE. *La formation territoriale des principautés belges au moyen âge*, t. II, p. 222.

Geneal. comitum Buloniensium M. G. H. SS., t. IX, p. 301, d'après plusieurs MSS. du XVIIe siècle. Ce texte a été écrit avant le départ de Godefroi de Bouillon pour la croisade : Godefridum, qui nunc est dux Lotharingiae.

1084. Durbuy (Heinrico comite de Durbuy).

Charte originale de l'abbaye de Saint-Jacques de Liège, aux archives de l'Etat à Liége.

XIIe siècle (1e moitié), Durboio (Henricum comitem de).

Genealogiae aquicinctinae. M.G.H., t. XIV, p. 621. Ms. du XIIe siècle. Texte apparenté à celui du *Genealogiae comitum Buloniensium.*

1124. Dorbui.

Familia comitis de Dorbui... Cono de Dorbui Henricus adhuc puer. (Halkin et Roland, *Recueil des chartes de l'abbaye de Stavelot-Malmedy.* t. I, p. 291), Je cite cette édition de préférence à celle de Martine et Durand, parce que, faite sur tous les manuscrits, elle est beaucoup plus correcte. Dans ces derniers, II, 84, le texte porte : *Dorbuy* et la suscription *Derbuy.* Au surplus, et sans parler ici de *Dolbui* et de *Dolboie*, *Dor-* se retrouve encore d'autres fois au lieu de *Dur-*; ainsi, dans une charte de 1346, l'empereur Charles IV engage le comté de *Dorbuix* à Arnoul d'Arlon (*Bull. Comm. Roy. d'hist.*, III, p. 263).

XIIe siècle (1e moitié), Durboium.

Otbertus captus est a comite Henrico et Durboium usque deductus. K. Hanquet, *La Chronique de Saint-Hubert dite Cantatorium*, c. 88, p. 219. Selon toute vraisemblance, comme l'a montré M. Hanquet, la chronique de Saint-Hubert fut écrite vers 1107, mais le même auteur a établi aussi que le passage reproduit ci-dessus est une interpolation. Cette interpolation toutefois a été faite de bonne heure, d'abord sous la forme d'une note marginale, et tout fait croire qu'elle date d'une génération qui a encore été contemporaine de celle du chroniqueur. *Durboium* se trouve donc attesté dès les débuts du XIIe siècle par trois textes à la fois.

1160 (circa) Durbuil (Godefridus de)
Genealogiae Fusniacenses M. G. H. SS., t. XIII, p. 256, 5.

1161 Durbuy
G. Kurth, *Chartes de Saint-Hubert*, t. I, p. 121, 14.
1163 Durbui (comitatus.... de)
Monuments Hainaut, Namur, Luxembourg, t. I, p. 127.

1183 Durbui (castellum de)
Ibid. t. I, p. 308.

1196 (circa) Durbui
Gislebert de Mons, éd. Vanderkindere, *passim* (v. pp. 151, 220, 221, 232, 245, 250).

1221 Drebui (Ego G, prepositus de)
Original. *Bull. Soc. d'art et d'hist. de Liége*, t. V, p. 462.

1237 Durbetum (Datum Durbeti)
Bormans et Schoolmeesters, *Cartul. de Saint-Lambert*, t. I, p. 385. Ernst, qui publie la même charte dans son *Histoire du duché de Limbourg*, t. VI, p. 214, écrit *Durbet,* sans doute à tort.

1242 Derbui.
Martène et Durand *Amplissima Collectio*, t. I, p. 423.

Voici la plus ancienne apparition de la forme sous laquelle la population de Durbuy désigne la ville dans le patois local. Elle reparaît en 1348 dans la forme *Derby* que porte une charte rédigée en allemand (*Bull. Comm. roy. histoire*, III, p. 271) et il est probable qu'il faut déjà la trouver dans la métathèse *Drebui* de 1221, comme dans *Drebeux* ci-dessous. Céderons-nous à la tentation de considérer *Der-* ou *Dre-* comme plus ancien que *Dur-?* L'échange des deux radicaux se retrouve encore dans le nom de Drehance, commune du canton de Dinant qu'on écrit Drehance en 1243, Derhans en 1345, Druhanche, Druhance pendant le XVI[e] siècle, Durhance seulement en 1567 et après. (V. Roland, *Toponymie namuroise*, t. I, p. 313). « En wallon namurois, *u* remplace souvent *e*, ou *i* précédé de *r*, qui subit alors une métathèse : *Prenote* est devenu Purnode, *Bredine* Burdinne, *Flerau* Furnaux, *Bremagne* Brumagne, *Cripey* Crupet (Idem, o. c., p. 17) ».

1247 Drebeux.
Bertholet, *Hist. du Luxembourg*, t. V, p. XXXI (preuves).

1259 (circa) Drubutum (terra de Drubuto)
Bull. Soc. d'art et d'hist. de Liége, t. XIII, p. 208.

1250 (circa) Durbuium.
Albéric de Troisfontaines ad ann. 1199 dans *MGH.*, *SS.*, t. XXIII, p. 870,49.

1260 et 1268. Drubuelh.
Chartes originales de Val Notre Dame dans *Romania* et Registre de Sainte-Croix de Liége fol. 266°.

1278 Drubuy (1).
Bormans et Schoolmeesters, *Cartulaire de l'église Saint-Lambert de Liége*, t. II, p. 302.
Cette forme est assez fréquente. On trouve en 1289 Drubuto (*Bull. Soc. d'art. et d'hist. de Liège*, XIII p. 208) et à plusieurs reprises, dans Jean d'Outremeuse, Drubu.

Il résulte de cet ensemble de constatations que *Durboium* est la forme la plus anciennement attestée du nom de la localité. Mais cela laisse intacte la question de savoir à quelle langue appartient *Durboium*. Des celtisants modernes revendiquent le mot pour la langue celtique. Alfred Holder veut identifier *Durboium* avec un hypothétique *Boiodurum* qui serait, dit-il, non pas le château des Boïens, mais le fort d'un personnage du nom de Boius (2). Holder ne dit pas sur quels arguments il appuie cette identification, et me dispense par conséquent de réfuter sa conjecture. S'il avait fallu la discuter, j'aurais commencé par demander à l'auteur du *Keltischer Sprachschatz* si une pareille interversion du radical et du déterminatif est conforme au génie des langues celtiques.

Un autre celtisant, Mr Victor Tourneur, me propose la conjecture suivante :

« La racine du mot me paraît être *durb-* ; la terminaison *-ui*. Comme *Choio*, *Choae*, *Choiae*, *Choe* a donné Huy, je serais porté à

---

(1) Le Godefridus de Durbis qui figure en 1264 dans une charte de Saint-Barthélémy de Liège n'est pas, comme le croit M. Paul Errera, *Les Masuirs*, Preuves, p. 7, Godefroid de Durbuy ; peut-être faut-il le chercher à Dourbes près de Mariembourg.

(2) A. Holder, *Altkeltischer Sprachschatz*, s. v. *Durboium* et *Boiodurum*.

faire venir *-ui* d'un suffixe *-oi-o* ou *-oi-ae* ou *-o-ae* et à reconstituer *Durb-oi-ae* ou *Durb-o-ae*, au locatif.

« Il y a un mot celtique *dubra*, eau, qui a donné, me paraît-il, deux sortes de formes : 1° *Dubris* Douvres, en France, nom de communes de l'Ain, du Calvados, du Jura et de la Haute Savoie, et d'Angleterre; 2° *Durbis* par métathèse de l'*r*, attestée d'abord par un fleuve de Grande Bretagne, citée par l'Anonyme de Ravenne V, 31 p. 38, 18.. En France, Dourbie, nom de rivières dans l'Aveyron et dans l'Hérault. Pour cette dernière on trouve *Durbia* en 996, *Durbience* en 1060, *Dorbia* en 1110. Une ferme, aujourdhui la *Dourbie*, est appelée en 1060 *mansus de Dorbieta*. Je suis donc porté à croire qu'il faut restituer pour Durbuy le forme *Dur-bo-ae*, qui ne serait antre chose que l'équivalent du latin *Aquis*. » (1)

La conjecture de M. Tourneur peut se défendre assurément. Mais celle qui voit dans le nom la retraduction d'un vocable roman est au moins aussi vraisemblable. Ses plus anciennes mentions sont du XII[e] siècle : or, dès la fin du XI[e], les vocables toponymiques du pays wallon avaient revêtu définitivement leur forme romane. (2) *Durboium*, dans cette hypothèse, serait la retraduction d'un roman *Durbui*, et celui-ci lui-même nous cacherait un vocable latin à retrouver. J'avoue, pour ma part, que je penche pour cette supposition. Tout, en effet, indique que Durbuy est une localité relativement récente. Comme plusieurs autres villettes luxembourgeoises (3), elle doit son origine à son château, et celui-ci aura surgi pendant cette période du IX[e] et du X[e] siècle qui vit naître la plupart de nos bastilles féodales.

L'endroit était une dépendance de la paroisse de Tohogne et n'eut pendant longtemps qu'une chapelle castrale; c'est seulement au commencement du XVII[e] siècle, en 1611, qu'il fut érigé en

---

(1) Communication manuscrite. On pourrait citer encore Dourbes.

(2) « Le XI[e] siècle a vu se tarir la source où doit puiser le philologue qui veut avoir les noms de lieu dans leur forme primitive, ou tout au moins dans une forme aussi voisine que possible de la primitive. » J. Quicherat, *De la formation française des noms de lieu*. p. 13. — » Au XI[e] siècle, les noms ont acquis une forme romane à peu près fixe, qui est reçue telle dans beaucoup d'actes rédigés en latin. Il arrive même que le scribe, ignorant la forme latine du nom, affuble les formes romanes d'une désinence latine, c'est ainsi, par exemple, que de *Ais*, forme romane de *Asca*, il fera *Aisia* ou *Asia*. Roland, *Toponymie namuroise*, t. 1, p. 8.

(3) Notamment La Roche, Bouillon, Neufchâteau et même Luxembourg.

paroisse. Il me paraît donc prudent de ne pas revendiquer une antiquité exagérée pour une localité qui présente de tels caractères de jeunesse relative, et dont le nom peut, tout au moins, appartenir à la langue romane, aussi bien qu'à la celtique.

C'est tout ce que je veux retenir de ce qui précède, et je conclus que dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas possible de donner l'étymologie du nom de Durbuy. Les romanistes nous l'apporteront peut-être un jour ; en attendant, le devoir du toponymiste est de l'ignorer.

II.

Hydronymie.

Le principal cours d'eau de la commune est l'Ourthe, affluent de la Meuse à Liége, qui traverse le territoire communal dans le sens de la largeur, du nord-ouest au nord-est, vers l'extrémité septentrionale du ban. Voici les plus anciennes mentions de ce nom avec les variantes les plus remarquables :

636 Super Orto fluviolo.
Beyer *Urkundenbuch zur Geschichte der mittelrheinischen Territorien*, t. I, p. 7.

870 Sicut flumen Urta surgit.
Acte de partage de 870 dans *Annales Hincmari.*

893 Juxta fluvium Urta.
Beyer, o. c., t. I, p, 170.

895 In fluvium Orte.
Halkin et Roland, *Chartes de Stavelot-Malmedy*, t. I, p. 112.

922 Super fluvium Urtam.
Les mêmes, o. c., t. I, p. 132.

IXe siècle Urta.
Mirac. s. Remacli dans *Acta Sanctorum*, t. I de sept., p. 706 F.

1306 Urtica.
Bormans et Schoolmeesters, *Cartulaire de l'église Saint-Lambert*, t. III, p. 67.

Dans cette liste, nous laisserons de côté la forme *Urtica*, qui ne se trouve que dans une copie du XIVᵉ siècle, et qui semble le fait de la fantaisie ou de la distraction d'un scribe. Mais l'alternance de l'*o* et de l'*u* dans le radical est plus intéressante, et elle pose de nouveau le problème que nous avons rencontré tantôt dans le nom de Durbuy. Quelle est la forme primitive? Il ne suffit pas que *Orta* soit plus anciennement attesté que Urta, car l'alternance pourrait dater de toute antiquité; cependant l'existence d'un village Ortao (Ortho) sur le cours supérieur de l'Ourthe doit être prise en considération. Toutefois, je regarde l'*u* comme primitif pour les raisons qu'on verra tout à l'heure.

Urta semble un ἁπαξ λεγόμενον de la toponymie. Je crois reconnaître un diminutif de ce vocable dans l'*Urtella (MGH.*, *SS.*, t. XXI, p. 361, variante *Urdella)* aujourd'hui le *Sensbach* dans l'Odenwald, et dans l'*Ourdelle*, affluent de la Marge à Villers-devant-Orval, mentionné en 1717 (Tandel, *Les Communes luxembourgeoises*, t. III, p. 1164).

Le nom de *Urta* se rattache à celui de *Ura* en vertu de la même formation que *Murta* la Meurthe à *Mura* la Mur, *Sarta* la Sarthe à *Sara* la Sarre (1), *Salta* la Salza à *Sala* la Saale, d'où la conclusion que le nom de l'Ourthe est formé d'un radical Ur- et d'une désinence -ta dont la valeur est à trouver. Or, en effet, Our est le nom de divers cours d'eau, particulièrement d'un affluent de la Lesse qui a donné son nom au hameau d'Our, dépendance d'Opont (*Hura*, 817) et d'un affluent de la Sûre qui passe à Vianden et qui donne son nom au village d'Ouren. J'y joins un *Ur fluvius* (973 *MGH*, *Dipl. Ottonis II*, p. 63) près de Lobbes, et l'*Uraha* (aujourd'hui Aurach) nom d'un affluent de la Rednitz et d'un affluent de la Leitzach. (Cf. d'autres noms dans Roland, o. c. t. I, p. 152).

Il est à remarquer que l'Ourthe elle-même a donné son nom à deux villages : Ortho sur sa branche occidentale, Ourth sur sa branche orientale. Ourth est un nom fort ancien : *Ortao* en 888 (Ernst, *Histoire du Limbourg*, t. VI p. 87). De son côté, Ortho est

---

(1) Dans *Sarta*, selon de Félice, *Les noms de nos rivières* p. 34, citant Holder *Altkeltischer Spraschschatz* t. II, col. 1863-64, le *-ta* serait un suffixe de participe féminin.

Je note encore *Marta*, nom d'un petit fleuve qui se jette dans la mer au nord de Corneto en Italie.

Hortou en 1139 (Kurth, *Chartes de Saint-Hubert*, t. I, p. 106). Il s'est formé du nom du cours d'eau avec la désinence *aus*, *ao*, comme dans *Ledernao* (Lierneux) de Lederna (Lienne), *Ernaus* (Yernawe) de Erna (l'Yerne) et autres. Cf. Roland, o. c., t. I, p. 467.

Quant à l'étymologie des noms de Ourthe et de Our, comme le radical s'en retrouve à la fois dans des régions romanes et germaniques, il semble légitime de supposer que, comme la grande majorité des noms de cours d'eau dans notre pays, elle est d'origine préromaine et probablement celtique, peut-être même ibérique si en réalité, ce que j'ignore, *ura* = eau en basque, comme le dit de Félice (1).

Il est d'ailleurs intéressant de constater que c'est à l'occasion de l'un des deux villages de Grandhan et de Petithan, dont le territoire est contigu à celui de Durbuy, que le nom de notre rivière est pour la première fois prononcé dans l'histoire, *Villa mea Chambo secta super Orto fluviolo*, écrit en 636 le diacre Adalgisil dans son testament. (V. *supra*).

Le Vedeur.

Ce ruisseau prend sa source dans le bois de Vinné et vient se jeter dans l'Ourthe à l'extrémité septentrionale du territoire de Durbuy, qu'il sépare de celui de Tohogne. Un peu au dessus de son confluent, il reçoit sur sa rive droite le ruisseau de Bonne Fontaine, qui vient de Palenge.

Je ne trouve le Vedeur cité dans aucun document. Au surplus, c'est d'autorité privée que je lui donne, ou plutôt lui restitue ce nom, car dans le langage local il n'est plus que le « ruisseau du fond de Vedeur. » Mais il ne paraît pas douteux qu'il ait donné ce nom au ravin qu'il traverse, pour ensuite le perdre lui-même. Ce phénomène est fréquent, et l'on peut dire que c'est une tendance courante de la toponymie d'enlever leurs noms anciens aux ruisseaux de peu d'importance. V. des exemples dans Roland, o. c., t. 1, p. 67.

La chose s'explique. Les noms géographiques sont protégés par l'usage linguistique de tous ceux qui les emploient, et qui ne permettent pas facilement de les altérer, parce qu'il y faudrait leur assentiment, au moins tacite. Les noms topographiques au

(1) *Les noms de nos rivières*, p. 16.

contraire dépendent exclusivement de l'arbitraire du petit groupe est seul local qui à les prononcer.

Le Ri du Savon.

Affluent de l'Ourthe sur la rive droite, et formant la limite entre les territoires des communes de Durbuy et de Grandhan. Il se forme de trois sources dans le bois de Petit-han. La première, à l'ouest, est le *ri de Magnée* (carte de Vandermaelen) ou le ruisseau de Petithan (carte de l'état-major); la deuxième est le *ri de Chabotte*; la troisième, non donnée par Vandermaelen, ne porte pas de nom sur la carte de l'état-major. Ces ruisseaux se réunissent dans l'*Etang de Rome* (Vandermaelen) ou *Vieux-Vevy* (Etat-major), d'où ils sortent réunis sous le nom de Ri du Savon.

1610. « Aux deux costez du ry de Savon. » Archives du château. Dénombrements (copie, f. 116).

1761. Ruisseau de Savon. Ibid. f. 104.

1775. Ibid.

Toponymie urbaine.

A proprement parler, il n'y a pas de toponymie urbaine à Durbuy : de vrais noms de rues ou de monuments n'y existent pas, et les choses y sont désignées par des appellatifs naturels empruntés au vocabulaire courant. J'aurais donc pu passer immédiatement à la toponymie rurale. Mais l'objet propre de toute toponymie se confond si volontiers avec l'histoire, et les vocables appellatifs confinent de si près à la toponymie, que je ne me suis pas cru dispensé de marquer ici les plus anciennes mentions des rues, portes, ponts et autres édifices de la petite ville. L'histoire locale en fera son profit dans tous les cas.

L'enceinte.

1660. « Jardins situés derrière les murailles de cette ville, entre le postis et la fausse porte ».

Papiers de famille.

1679. Un jardin derrière les murailles proche du Petit Pont nommez le cortil du By.

Presbytère, Anniversaires, 34.

1740. « Murs du vieux rempart ».

Œuvres de loi de Durbuy, f. 99.

1827. « Partie de rocher derrière les murs depuis le sentier allant à Barvaux jusqu'au trou de la fontaine ».

Reg. aux délibérations, p. 90.

L'enceinte de Durbuy fut démolie en 1689, comme le montre le chronogramme suivant du curé Stasquin : peNVLtIMa oCtobrIs arX DVrbVtensIs Vsta fVIt.

Les portes.

Porte du Petit Pont, 1679. Anniversaires f. 6v.

1753. « La thour vers la porte du Petit Pont. »

Arch. du chât. reg. 16, f. 37.

Porte du Grand Pont.

1679. « Maison près de la porte du grand Pont scavoir quasi à l'opposítte de la Halle ».

Anniversaires f. 57.

1753. « Place voisine de la porte du grand Pont ».

Ibid. f. 37v.

Fausse porte.

« La veuve Mathelin doit annuellement pour l'assence luy faite le 22 juin 1615 d'une place voisine de ses bâtiments hors la fausse porte ».

Ibid. f. 38.

Autres mentions en 1660 (Papiers de famille) en 1721 et 1725 (Œuvres de loi de Durbuy).

Le postis.

Est différent de la fausse porte (v. l'article *L'Enceinte*, sous 1660). Mentionné encore en 1679 en ces termes : « Jardin proche la porte du postisse de Durbuy à présent possédé par les religieuses, y ayant fait bastir sur icelluy jardin ».

Ann. 23.

Selon toute apparence, *postis* désigne une poterne comme à Liège (v. Gobert, *Les Rues de Liège*, t. III, p. 284 et *passim*). La *fausse porte* au contraire était, ou une ancienne porte qui avait été murée, ou une maçonnerie qui avait quelque faux air de porte.

Le chateau.

Le château de Durbuy est mentionné pour la première fois en 1078 dans une charte de l'église de Saint-Barthélemy à Liège, où est nommé Henri *de Dolbui castello* (v. ci-dessus). Il reparaît ensuite en 1094, le susdit Henri y ayant enfermé l'évêque de Liège Otbert, dont il s'était emparé par surprise. Il contenait une chapelle sous le vocable de Sainte-Catherine, comme le montre un registre des baptisés commençant en 1591 et conservé au presbytère de Durbuy. L'histoire de ce château forme une page des plus intéressantes de l'histoire de la féodalité belge, mais elle ne peut pas être racontée ici. Il appartient aujourd'hui à Madame la comtesse d'Ursel.

L'église Saint-Nicolas.

Durbuy, à l'origine, faisait partie de la paroisse de Tohogne, mais possédait, depuis un temps immémorial, une chapelle qui existait déjà en l'année 1325. A cette date, Jean l'Aveugle, comte de Luxembourg et seigneur de Durbuy, obtint du pape Jean XXII l'autorisation de démolir cette chapelle, qui gênait son château, à la condition de la rebâtir à un endroit convenable. (Fayen, *Lettres de Jean XXII,* t. II, n° 1615, p. 592). Cette chapelle était sans doute la chapelle Saint-Nicolas, avec son vicariat dépendant de Tohogne, dont le plus ancien titulaire connu, sire Jean Pierre, occupa ce bénéfice avec celui de la chapelle castrale Ste-Catherine de 1566 à 1610. Après sa mort, Durbuy fut érigée en paroisse avec Palenge pour dépendance. La chapelle Saint-Nicolas devint église paroissiale. Elle était située sur la place du Marché actuelle et elle était entourée de son cimetière encore à la date de 1717 (Œuvres de loi). Elle fut incendiée avec toute la ville en 1628 (Registre aux délibérations, 1829, n° 83). C'est d'ailleurs à tort que le document qui me sert de source affirme qu'elle ne fut jamais rebâtie. En réalité, elle était encore en ruines en 1679, mais en 1684 on travaillait à en achever la toiture (Anniv. p. 6) et les notes du curé Bourdon la montrent encore debout en 1698. Selon toute probabilité, elle aura été détruite vers l'époque de la Révolution, puisque c'est alors que le service paroissial fut installé dans l'église des Récollets, où il se fait encore aujourd'hui. Le conseil communal décida en 1836

de vendre l'emplacement de l'ancienne église. « Cet emplacement, est-il dit dans le *Registre aux délibérations* n° 156, ne peut offrir aucune utilité à la ville pour l'agrandissement du Marché, à cause qu'il se trouve élevé au moins d'un mètre et demi de la superficie de la place, sur un rocher en pente dont le nivellement serait très coûteux à la commune ; cet emplacement ne convient absolument que pour la construction d'une habitation ». On y bâtit la maison Truc, aujourd'hui à Madame la comtesse d'Ursel.

L'église actuelle est l'ancienne chapelle des Récollets, qui étaient venus s'établir à Durbuy en 1629, grâce en grande partie aux libéralités de Laurent Lejeune, né à Durbuy et vice-doyen du chapitre de Notre-Dame à Maestricht. Ils y restèrent jusqu'à la Révolution française. Leur couvent est occupé partie par le presbytère, partie par un orphelinat que tiennent les Filles de la Sagesse et qui lui-même remplace la gendarmerie aujourd'hui transférée à Barvaux. Le sanctuaire actuel avait été rebâti en 1771. (Bormans, *Recez de la Cité de Liège*, p. 199).

La Halle.

Je la vois mentionnée en 1679 (v. ci-dessus, Portes, porte du grand Pont) puis encore en 1753 : « la place derrière la halle ». (Arch. chât. Reg. 16, f. 35). C'est un grand édifice à lambourdes, constituant le monument le plus curieux de Durbuy et habité aujourd'hui par des particuliers.

Marché.

1665. « Sur le marché de la ville de Durbuy ».

Papiers de famille.

1721. 1724. Encore cité dans les Œuvres de loi.

Rues.

Aucune n'a de nom.

Batty au Chesne.

1734. « Le batty au chesne ».

Œuvres de loi.

1847. Une partie de rocher de terrain communal, dit *batty au chesne*, dans l'enceinte de Durbuy.

Reg. aux délib. n° 398.

MAISONS PARTICULIÈRES AU XIV[e] SIÈCLE.

Maison Ysabeal La Roine.
» Gilar.
» deleis la cour.
» Johan Taffar.
Staul del engien.
» Koinrarde.
» Hennekin Woutre.
» Tirion d'Aix.
Courtil Clamin.
Molin Folereche.
Staul qui fuit le Mignon.
Veuve Johan Wites.
» Rennechon.
» Renar d'Abée.
» Ponchar de Rinzee.
» Hanet Masson.

Etat de 1314-1315 dans Lamprecht, *Deutsches Wirthschaftsleben im Mittelalter*, t. III, p. 394.

Maison Hankin Witer.
» Elizette.
» Ernay.
» Le Ligois.
» Hankiney Gilhons.
» Hankine Caye.
» Loren Tarte.
» Johans Bertran.
» Gilhar.
» Moreal Gipon.

Comptes de Durbuy pour 1381 aux Archives du Royaume à Bruxelles.

1579. La grange Yerna.
1580. Cortil dit « le cortil aux Engriens. »

Œuvres de loi, de Durbuy.

1679. Maison de pierre gisans au Petit Pont devant le Moulin.

Ann. 43.

Autre maison de pierre.

Ann. 79.

1724. Maison enseignée de l'Aigle Noire, sise sur le marché, à Jean Dohet, bourgeois de Durbuy.
1745. Maison dite Jeca.

Œuvres de loi de Durbuy 113.

1752. Maison nommée du chêne.

Ibid.

IV.

Toponymie rurale.

Les noms sont classés dans l'ordre alphabétique.

Arphalise.

1706. A la roche d'Arphali(se?)

Papiers de famille.

1724. A la roche d'Arphalise.

Œuvres de Loi de Durbuy.

1728. Le gouffre d'Arphalise.

Ibid.

1787. La roche d'Arfallée.

Registre du contrôle, Arch. du château.

C'est la magnifique roche perpendiculaire qui surplombe au dessus de Durbuy et qui forme l'encadrement d'une partie de la ville. On dit aujourd'hui *la roche al fallee.*

Bois Germain.

Jean Germain, échevin de la ville et franchise de Durbuy en 1679, mentionné en 1723 comme défunt et qualifié de receveur de la terre de Durbuy.

Charles-Louis Germain, échevin et greffier de la haute cour de Durbuy, seigneur de Houmart, en 1723, fait son testament en 1737.

Arch. du chât., Reg. aux rentes f. 81.

Les propriétés Germain, sises vers le Grand Pont.

Reg. aux dél. n° 137.

Cawée.

1733. « Petite prairie appelée Cawée, scituée en cette ville. »

Œuvres de loi de Durbuy.

Cawée, en liégeois cowẹ̀ye (*caudata*) signifie « une queue de terrain ».

CHALETTE.

1546. « Item tient aussi en arrière-fief, soub les fieffs d'un seigneur de Vaux emprès Durbuy un cortil situé alle Chalette dudit Vaulx ».

Dénombrements f. 23.

1732. « Une prairie scituée en la Chalette près de cette ville avec la houblonnière ».

Œuvres de loi de Durbuy.

Chalette : échelette. La carte du cadastre appelle ce lieu *l'escalier*.

CHAPLI.

1805. « Sur Chapeli ». Reg. aux dél. 102.
1808. « Sur Chapelier ». Ib. après n° 109.
1828. « Bois dit Chapelier ». Ibid. n° 113.

CHAUFFOUR.

V. Pré de la Forge.

AU CHESNE.

1753. Petit jardin au Chesne. Arch. chât. Reg. 36, f. 42.

« Petite pièce d'aisance gisant au dessus de la gouffre au chesne ». Ibid., f. 43.

CHINVA.

CROIX BIERTHOLET.

1835 et 1855. Croix Biertholet.

Reg. aux délib.

En 1610 est mentionnée Linette Bertholet, fille de Jean Bertholet de Longchamps, comme relevant un fief du château de Durbuy. Arch. chât. f. 81.

CUL DE MAÇON.

1808. Un morceau au Cul de Maçon. Reg. aux délib., après 109 *(bis)*.

C'est une partie de bois dans le vallon du ruisseau du Savon, et compris dans le bois de Chapely.

EN PONT.

1546. « En Pon lez Durbuy ».

Arch. chât. Dénombrements (copie) f. 23.

1808. « Un morceau en Pont ».

Reg. dél., après 109.

Eresses (Les).

1610. « Derrière les Erresses ».

Arch. Chât. dénombrements (copie), f. 40.

Eresses = arêtes.

Escalier Sainte-Marguerite.

Ce sont les degrés par lesquels, de Durbuy, on gagne par le plus court le chemin de Barvaux en gravissant à côté de la roche d'Arphalise.

1546. « Un preit deseur le grand preit du seigneur appelé le preit Jean de Liège, joindant aux grés Sainte-Marguerite ».

Arch. chât. dénombrements (copie), f. 23.

1610. Grés Sainte-Marguerite.

Ibid. f. 122v.

1831. 1835. Les degrés Sainte-Marguerite.

Reg. dél. n° 28 et 100.

Famenne.
(prononciation locale *Faumenne*).

1610. « Devant le bois de la Famine de Durbuy et Barvaux ».

Arch. chât. dénombrements, (copie) f. 39v.

Le bois de la Famine de Durbuy.

Ibid., *passim.*

1626. Bois de la Faminne.

Arch. du Roy. Comptes de justice, 1627 f. 10.

1822. Bois communal dit Famenne.

1836. Reg. dél. p. 101, 116.

En 1856, soixante-dix hectares de ce bois furent défrichés, et les parties du sol furent louées pour 19 ans à des habitants de Durbuy.

« Notre wallon dit Faumène et non Famenne.... Les terrains communaux de la Famenne ont conservé le nom de Faumène; ce sont les terrains qui sont restés impartagés. Ils appartiennent encore à la communauté.... Allez voir de la Meuse à Beauraing, à Marche, à Durbuy et à Aywaille (?) vous trouverez la dénomination de Famène au cadastre dans toutes les vieilles communes, comme dans le pays des *Condrusi* vous trouverez des terrains

sous le nom de Condroz. » Geubel dans *Ann. de l'Inst. archéol. du Luxembourg*, t. VIII (1874) p. 209.

Fidèle aux idées du temps, Geubel fait dériver le nom de Famenne de celui des *Paemani* de César, avec lesquels il n'a rien de commun. Mais d'où vient-il en réalité? La forme primitive est *Falmana* (885), *Falmena* (879), *Falminne* (862), *Falmenna* (946); c'est seulement plus tard que, selon une tendance générale au moyen âge, on lui a donné une désinence en *ia* et qu'on a écrit *Falmenia* (1028). Est-il identique avec *Falemania*, aujourd'hui Falmagne (cf. Falmignoul), village de la province de Namur? M. le chanoine Roland (*Toponymie namuroise* t. I, p. 508) est porté à le croire. Il pense que *Falmana* est primitivement le nom d'un cours d'eau qui s'est étendu à tout le pays; ce nom se serait attaché au village situé sur son cours et aurait revêtu la forme *Falmania*, tout-à-fait comme le nom du ruisseau de *Salmana*, devenu *Salmania* dès 1106, a été passé au village de Salmagne (département de la Meuse). Et du village le nom se serait porté sur tout le *pagus*, selon l'usage franc de désigner les *pagus* par le nom de leur principale localité.

Ry des Fourneaux.

1737. V. Pré de la Forge.

Faweux.

1529. Un courtil au Faweux.

Il paye encore sa rente au XVIIIe siècle.

Reg. de La Hesse, 13.

Fond de Vedeur.

1730. Fond de Vedeure.

Œuvres de loi de Durbuy.

1747.

1753. Arch. du chât. Reg. 36, f. 41.

Fontaine.

1808. « Un morceau sur la fontaine ». Reg. délib. n° 109.

1852. « Il n'existe à Durbuy qu'une seule fontaine, qui sort de l'intérieur d'un rocher dans laquelle on pénètre à trois mètres de longueur pour puiser l'eau, qui est d'une excellente qualité et très saine. »

Ibid. 26 décembre.

Forêts.

1577. « Ung lieu appelé N' aboby au pied du thier de Forêt ».
O. d. l. de Durbuy.

1008. « Un morceau sur Forêt. »
Reg. aux délib. après 109.

1821. « Sentier dit Forêts. »
Reg. aux délib. p. 47.

Derrière la forge.

1863. Lieu dit derrière la forge.
Reg. dél. 29 novembre.

Pré de la Forge.

1737. « Prairie dite le preit de la Forge, côtoyant la rivière d'Ourthe, depuis l'opposite de lieu dit Chauffour jusqu'à l'opposite du Rys des Fournaux aussi juridiction de Durbuy. »
Œuvre de loi f. 82.

Foriette.

1742, « Item la prairie appelée *soub Foriette.* »
O. d. l. 105 v.

Fossé a l'argile.

1828. « L'endroit dit *Fossé à l'Argile* dépendant du lieu dit Chapelier. »
Reg. aux dél. n° 113.

Fromhoule.

1742. « La prairie sous Fromhoule. »
Œuvres de loi f. 103 v. f. 105 v.

Les Galéres.

1729. « Houblonnière située en cette ville en lieu dit *les Galères* ».
Œuvres de loi.

1736. « Jardin et houblonnières gisant dans les Galères.
Ibid. f. 73 v.

1746. Ibid. f. après 117.

1750. « Jardin potager et houblonnière gisant au dit Durbuy au lieu dit *Galère* Haye hembre. »
Ibid.

GIBET.

LA HAIE HIMBE.

On donne ce nom aux hauteurs qui forment la limite septentrionale de la commune du côté de Palenge.

1314. « A celi qui maintient les jardins et les haies de Hembres, espeate 6 muis ».
Etat de 1314 dans Lamprecht, o. c. t. III. p. 393.

1660. La xhaie Hembe.
Papiers de famille.

1722. « Jardin gisant au delà du petit Pont et allant du devant le long du grand chemin de muraille qu'on appelle le Xhayhembe »,
Œuvres de loi.

1734. Al Haye Hembre.
Œuvres de loi, f. 67 v.

1750. cf. l'art. GALÈRE.

1753. Héritages gisant en Hembre.
Terre dite la pellé en Hembre. Houblonnière en Hembe.
Arch. chât. Reg. 36 f. 40.

1806. cf. l'article NEUVE VOIE.

1808. Sur haye Himpe.
Reg. dél. après 109.

Impe est le nom d'un hameau de la commune d'Ouffet mentionné à diverses reprises au XIVe siècle.

1366. Littera scabinorum de Owffey de bonis acquisitis in Hembres (Himbes). Item una copia censuum de Hembres dominis pertinentium.
Poncelet, *Inventaire analytique des chartes de l'église de Saint-Pierre de Liège*, p. 77. Cf. les comptes de la receverrie de Durbuy en 1381, aux Archives du Royaume, Chambre des Comptes, 6209.

LISLAY (on prononce *Liai*).

1713. « Le prez ou hourlay de Lislay.... La dite prairie de Lislay. »
Arch. chât. Reg. 28.

1787. « L'ilay de Durbuy avec le moulin. »
Ibid. Reg. du contrôle.

1600. « Lilai de Durbuy ».

Ibid.

1834. « Prairie dite Lilay ou l'isle de Durbuy ».

Reg. dél. n° 83.

Le sens est clair; Lilai est pour L'islay, et Islay, c'est l'îlot. Le nom se retrouve dans la toponymie de Liège : la rue *Lulay des Fèvres*, c'est l'ancien îlot qu'habitaient les fèvres ou forgerons.

HENNOUMONT.

1610. Nom ancien de Rome. V. l'article THIER DE ROME.

THIER DES MAKRALLES.

La colline qui porte ce nom sinistre le justifie par son aspect sauvage et solitaire: c'était sans doute l'endroit où, selon la croyance populaire, avait lieu le sabbat des sorcières (en wallon *makralles*). Peu de régions ont dû être autant éprouvées par les procès de sorcellerie. Je constate que de 1611 à 1624, le prévôt de Durbuy n'a pas fait brûler moins de douze sorcières; neuf de ces malheureuses femmes étaient du seul village d'Ocquier, qui doit avoir été à peu près dépeuplé par l'exécuteur des hautes œuvres, pour peu que les années suivantes on ait déployé le même zèle. (Arch. du Roy., Chambre des Comptes, 13301-13319).

SUR MONTEUX.

NABOHY.

1577. « Ung lieu appelé N'Abohy au pied du thier de Forêt ».

Œuvres de loi.

1580. « En lieu dit *Abohy* par delà le grand Pont ».

Ibid.

1722. « Au grand Pont en lieu dit Nabohy ».

Ibid.

1744 « Petit jardin situé au grand Pont en lieu dit *ès Nabouhy* ».

Ibid.

La forme primitive est *en Abohy ;* de là on a fait Nabohy par incorporation de l'n dans le nom. Ce phénomène linguistique est fréquent dans notre toponymie romane; v. les exemples recueillis par M. le chanoine Roland, *Annales de la Société archéologique* de Namur, t. XVI p. 225 note, et *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, t. XLVIII, p. 322, avec ceux que j'ai ajoutés dans *La Frontière Linguistique*, t. 11, p. 104.

Le *Bohy*, lieu dit de Spa déjà signalé en 1450 (ailleurs Bouhy). Alb. Body dans *Bull. de l'Inst. Archéol. liég.*, t. XXV, p. 212, ne donne pas l'étymologie de ce nom.

Le Grand Pont.

Le Grand Pont était celui qui franchissait les fossés de la ville pour la relier au chemin de Barvaux.

Il était en bois, long et fort étroit ; aucun charriage n'y avait lieu. Il est encore en bois de 1818 à 1840 (Reg. aux délib.) En 1820, on constate qu'il menace ruine et qu'il est devenu dangereux.

Ce pont revient tous les ans dans les délibérations. Sous 1823 je lis, p. 196, qu'il est nécessaire parce que « au défaut de ce pont les communications seraient interrompues *dans les grandes eaux* ». La partie soulignée de ce passage montre qu'en temps ordinaire on passait à gué le bras de l'Ourthe qui coulait sur ce pont.

1753. « Par delà le Tillieu au Grand Pont ». Arch. chât. Reg. 16 f. 36.

1753. « Plan du vieux moulin par delà le grand pont ». f. 39.

1573 } 1580 } « Par delà le Grand Pont ». Œuvres de loi.

Le Petit Pont.

Le petit Pont était le pont de l'Ourthe, comme on le voit par la note de 1679 ci-dessus.

1314. Le Pont.

Lamprecht, o. c. t. III, p. 394.

1580. Le Petit Pont.

Œuvres de loi.

Réception du Petit Pont 8 août 1728; il a été trouvé bien bâti par les religieuses)

Œuvres de loi.

1679. Porte du Petit Pont.

Anniversaires f. 6 v.

Hourlay des Ponts.

1863. Lieu dit Hourlay des Ponts.

Rég. délibérations, 29 nov.

Un hourlay est un bord (cf. le vieux français *orle* et l'actuel *ourlet*. Le mot est fréquent dans la toponymie wallonne).

Grand Pré.

1546. « Un preit deseur le grand preit du seigneur appellé le preit Jean de Liège, joindant aux grés Sainte-Marguerite ».

Arch. chât. dénombrements (copie) f. 23.

1660. Au grand pré. Papiers de famille.
1724. id. Œuvres de loi.
1737. Au grand pré du seigneur. Ib. f. 80.
1742. id. Ib. f. 103.
1751. id. f. 55.

Au Petit Pré.

1737. Œuvres de loi f. 82.

Regnawez.

1855. Le conseil repousse la demande de concession d'une parcelle de terrain sise en cette ville, en lieu dit Regnawez, pour y construire une habitation (n° 66 de cadastre).
Reg. aux délib.

Regnawez = gué de Regnaud.

A la Rochette.

1580. La maison de la Rochette.
Œuvres de loi.
1737. En lieu dit à la Rochette.
Œuvres de loi 81 v.

Thier de Rome.

1808. Montagne de Rome. Reg. délib. après 1809.
1835. Reg. délib. n° 100.

Rome est le nom d'un hameau voisin de Durbuy, situé sur le territoire de la commune de Grandhan. Ce hameau a fourni à l'archéologue Geubel, de Marche, l'occasion de donner un titre humoristique à sa dissertation : *Voyage de Marche à Rome en 24 heures* (*Ann. de l'Inst. Archéol. du Luxembourg*, VIII, 1874), dans laquelle il nous apprend que ce nom provient « d'un vétéran de l'armée romaine qui appela ainsi sa terre en souvenir de la patrie absente ».

Prat, de son côté, écrit : « Rome, nom donné à la ferme en souvenir de la Rome d'Italie, à cause de nombreux débris romains trouvés en cet endroit (Tandel, *Comm. luxembourgeoises*, t. V. p. 256). Ce sont là des conjectures aussi frivoles que gratuites. En réalité, Rome est un des nombreux noms de fantaisie qui émaillent notre toponymie; il ne paraît pas remonter plus haut que le XVI° siècle. En 1610, nous voyons Ernest Kaye, au nom de sa femme Dorothée Marcloff, relever entre autres « huict bonniers de terre gisantes en Honnoumont dit présentement à Rome ». (Reg.

dénombrements f. 99 v.) Et nous voyons que la majeure partie des dîmes de Rome possédées par les héritiers Marcloff provient de Roland Kaye de Bohan, qui fait un dénombrement en 1534. A ce que nous apprend le passage cité ci-dessus, la dénomination de Rome était assez récente en 1610, et n'avait pas encore fait disparaître l'ancienne appellation.

Ryanwez.

1534. Seigneurie de Ryanwez.
Arch. chât. dénombrements.
1694. « Masure et château de Ryanwé situés à Durbuy ».
Arch. chât. Reg. 28, non folié.

En 1534, la seigneurie de Ryanwez, fief de Durbuy, appartenait à Bayer de Boppart, qui l'avait donnée en fief à Robert de Boullant, seigneur de Montjardin. La seigneurie de Soye en dépendait. En 1694, les héritiers de Cassal, ne pouvant se faire rembourser par le prince de Barbançon, saisirent le château et la terre et les firent mettre en vente à la criée par ministère d'huissier en 1695, à l'issue de la grand' messe de Durbuy. L'huissier afficha copie de la sentence aux portes de l'église, et aussi « aux murailles « qui restent encore des ruines dudit château de Ryanwé. »
Sources citées.

Salzinne.

1753. Sur Salzinne. Arch. chât. Reg. 36 f. 43.
1808. Sur Salzenne. Reg. délib. 109.
1835. Sur Salzinne. Reg. aux délib.

Le nom de Salzinne est porté aussi par un faubourg de Namur; j'en ignore l'étymologie.

Les Spinettes.

1711. A l'épinette. Papiers de famille.

Stimpré.

1753. Stempré. Arch. chât. Reg. 36 f. 46.

Suame.

1529. Suame. Reg. de La Hesse, p. 13.

En 1529, le seigneur de Durbuy paie à l'hospice de La Hesse deux setiers d'épeautre pour la dîme del Suame, mais au XVIII[e] siècle on ne la payait plus. O. c.

Thier des Béguines.

1809. Montagne des religieuses. Reg. aux dél. après le n° 109.

C'est sur le thier des Béguines que court l'escalier Sainte-Marguerite. Il rappelle probablement le souvenir des Récollectines fondées à Durbuy XVIIe siècle, et qui disparurent à la Révolution. Si, obligées de fuir, elles avaient pris par ce thier, qui était voisin de leur couvent, on expliquerait facilement que la voix populaire eût conservé ce souvenir dans le vocable ci-dessus. Cette conjecture n'est d'ailleurs nullement nécessaire, et le seul voisinage indiqué ci-dessus rend suffisamment compte du nom.

Thier de Palenge.

1741. Œuvre de loi.

1679. La montagne de Palenge. Ann. 17.

Thier des pourceaux.

1862. « Thier de la neuve voie ou des pourceaux ». Reg. dél.

Triconlory.

1835. Bois de Triconlory. Reg. aux délib.

Je rapproche de ce nom le lieu-dit de Barvaux : Mignonlery, diverses fois mentionné en 1610 dans les Dénombrements.

Trou du Loup.

1679. « Jardin nommé le Trou du Loup proche la porte du postisse de Durbuy ». Ann. 23.

Encore cité dans le même registre au commencement du XVIIIe siècle (vente du presbytère p. 47).

Vaux.

1660 et 1740. En Vaux.

Œuvres de loi.

1808. Dans Veaux. Reg. aux délib. après 109.

1546. Le preit en Vaux. Dénombrements (copie) f. 17. « En lieu condist en Vaux entre Durbuy et Petithan ». Ibid. f. 23.

1534. Cour de Vaux près Durbuy. Ibid. f. 2.

1610. Le champ Thibaut en Vaux. Ibid. 118 v.

1796. Lieu dit Bas Pré situé en Vaux lez Durbuy. f. 50.
1679. En Vaux à la Croix. Ann. 24.

Thier de la Neuve Voie.

1851. « Le lieu dit thier de la neuve Voie ».
Reg. aux délib. 16 septembre.

La Neuve Voie.

1833. Travaux de réparation du chemin de la Neuve voie.
Reg. aux dél. n° 71.
1835. « Au-dessus du thier de la Neuve voie ». N° 100.
1806. On constate qu'il y a lieu de réparer les chemins et on nomme :celui des Veaux, celui de la Neuve Voie et celui de Haye Himbe ». Reg. aux délib. de 1826, après 61.

3.99

OBSERVATIONS.

I.

Le bureau du XXIIIe Congrès décline toute responsabilité au sujet de la non impression dans les Annales de l'avant projet de loi sur la conservation des monuments.

1° A la séance des délégués des sociétés fédérées le 21 juillet 1913, M. le Secrétaire de la commission chargée de l'élaboration de cet avant-projet, s'engageait à fournir les documents avant l'ouverture du Congrès, fixée au 8 août. Malheureusement rien n'a été remis à cette époque.

2° A la séance d'ouverture du Congrès, M. le Secrétaire promit de rédiger avant la fin du Congrès, un texte sur lequel on aurait pu discuter à l'assemblée générale de clôture. — Cette promesse n'a pas été tenue.

3° A la séance de clôture, M. le Secrétaire disait : « j'ai l'honneur de *déposer sur le bureau* du Congrès le projet de loi qu'elle (la commission) a préparé ». (Voir *tome I des annales du Congrès de Gand*, p. 420). Il ajoutait : « j'ai l'honneur de vous prier d'ordonner l'impression du projet de loi, du rapport préliminaire et de l'exposé des motifs, qu'en son nom *je dépose sur le bureau*, et d'ordonner qu'ils seront joints aux actes du Congrès ». — Or malgré cette affirmation si catégorique, rien en réalité n'avait été *déposé sur le bureau*.

4° Pendant le cours de l'impression du tome I des annales, le bureau n'a cessé d'écrire à M. le Secrétaire pour recevoir les documents annoncés. Toutes ses instances ont abouti à obtenir une note donnant le motif pour lequel l'impression de l'avant-projet de loi sur la conservation devait été retardée (voir tome I, p. 425). Cette note se terminait ainsi : « Le texte qu'elle (la commission) soumettra à la Fédération sera, avec les documents annexés, publié à la fin du 3me volume, réservé aux mémoires et communications des sections du Congrès ».

5° Le bureau du XXIIIe Congrès a rappelé à M. le Secrétaire dès le mois d'avril, lorsque parut le tome II des annales, que les documents promis devaient lui être envoyés avant la mi-juin. Le bureau a écrit une nouvelle lettre dans le courant de juin, insistant pour que ces pièces lui parvinssent avant la fin du mois. Enfin au début de juillet, le Bureau informait M. le Secrétaire qu'un dernier délai lui était accordé jusqu'au 20 juillet. Toutes ces lettres sont demeurées sans la moindre réponse.

II.

La publication du tome III des Annales a dû nécessairement subir quelque retard à la suite des événements qui viennent de se produire en Belgique.

Août 1914.

401

INDEX DES ILLUSTRATIONS.

Pages

I Eglise de Dacknam (Flandre Orientale) 42
II Eglise de Vracene (Flandre Orientale) 44
III Panorama de la ville de Gand dans deux miniatures des *Heures de Turin* 118
IV Groupe de Saintes (miniature des *Heures de Turin*), et La Madone au Chartreux gantois « de Notre Dame » 118
V La fontaine de Vie 118
VI Ensemble du retable de l'Agneau mystique (cathédrale de St. Bavon à Gand) 120
VII *L'Annonciation* (revers des volets supérieurs du retable de Gand). 120
VIII. Vue d'un quartier de la ville de Gand sur le volet de l'Annonciation 120
IX Nabur Martins : *La Nativité* (musée de Dijon) 122
X Détail de la Nativité de Dijon : vue de ville 122
XI Nabur Martins : *La Nativité* : peinture murale de l'ancienne boucherie de Gand 122
XII Nabur Martins : *La Nativité* : reproduction du calque fait avant la restauration 124
XIII Saladin de Stoevere : Triptyque de Bruxelles *l'Annonciation* . . . 124
XIV *Ste Véronique* et *Ste Barbe* par le maître dit de Flémalle 124
XV La *Légende de St. Eloi* par Petrus Christus 124
XVI L'*Adoration des Bergers* par Hugo Van der Goes 126
XVII La *dernière Cène* d'Urbino par Juste de Gand 126
XVIII La descendance de Sainte Anne (musée de Gand) 126
XIX *Diane et Actéon* par le Titien. — Le Bain de Diane (répétition du tableau de Rubens) 130
XX Angle de bordure des tentures de Behagle (Cathédrale de Beauvais) 138
XXI Statue de Louis XV par Cyfflé et Guibal 156
XXII Les quatre saisons par Cyfflé 170
XXIII Jean de Bondol : Charles V recevant l'hommage d'un manuscrit. 222
XXIV A. Beauneveu : Prophète et Apôtre (psautier du duc de Berry) . 224
XXV id. id. id. . 224
XXVI Jacquemart de Hesdin : Baptême du Christ (Livre d'Heures du duc de Berry) 226
XXVII Jacquemart de Hesdin : La Visitation (Livre d'Heures du duc de Berry) 226
XXVIII Le « Maître des Heures du maréchal de Boucicaut » : La descente du St. Esprit sur les Apôtres 228
XXIX Le « Maître des Heures du maréchal de Boucicaut » : l'Apôtre St. Jean 228

XXX Pol de Limbourg : Le festin du duc de Berry (Très riches Heures du duc de Berry) 230
XXXI Pol de Limbourg : La rencontre des rois Mages (Très riches Heures du duc de Berry) 232
XXXII Attribué aux van Eyck : Guillaume IV de Bavière (Heures de Turin) 234
XXXIII Philippe de Maizerolles : St Martin (livre de prières de Charles le Téméraire). 236
XXXIV Philippe de Maizerolles : miniature des miracles de Notre Dame. 238
XXXV J. A. A. Tuerlinckx, le vieux, Luthier (1753-1827) 310
XXXVI C. J. J. Tuerlinckx, le jeune, Luthier (1783-1855) 316
XXXVII Groupe d'instruments signés : Tuerlinckx-Malines 330
XXXVIII Carte toponymique de la commune de Durbuy 370

403

Table des matières.

3me Section : Archéologie.

Notes sur quelques édifices du style Scaldisien de la Flandre Orientale . . 1
par le Chanoine MAERE.

Enquête sur les dalles, lames de cuivre et autres monuments funéraires provenant d'ateliers de tombiers gantois, XIV-XVIe siècle 29
par V. VANDER HAEGHEN.

Aanteekeningen over oude kerkelijke bouwkunst in 't vroeger « Land van Waes ». 43
door C. LEURS.

1re Sous-Section : Histoire de l'Art.

L'Ecole de Sculpture de Tournai au 15e siècle 59
par E. SOIL DE MORIAMÉ.

Un auto-portrait de Jean van Eyck. 67
par E. DURAND-GRÉVILLE.

La séparation des œuvres d'Hubert et de Jean van Eyck 78
par E. DURAND-GRÉVILLE.

Quel est l'état de nos connaissances relativement à Robert Campin, Jacques Daret et Roger Van der Weyden. 88
par M. HOUTART.

A propos d'un texte d'archives appliqué à Roger de la Pasture 109
par G. CAULLET.

L'école gantoise primitive. Quelle est l'œuvre de Nabur Martins avant 1440? 118
par L. MAETERLINCK.

Le Bain de Diane de Rubens. 129
par le Marquis DE FAYOLLE.

La Manufacture royale de Tapisseries de Beauvais. Les ouvriers Flamands et Wallons de 1664 à 1715 139
par G. HECTOR QUIGNON.

Paul-Louis Cyfflé, faïencier à Hastière 157
par E. J. DARDENNE.

De invloed der « Meditationes vitæ Christi » van den Pseudo-Bonaventura op de Kunst 190
door L. VAN PUYVELDE.

Les miniaturistes franco-flamands des XIVe et XVe siècles 217
par le Comte P. DURRIEU.

2de Sous-Section : Musicologie.

Deux contrats de facteurs d'orgues belges inconnus. XVIIe et XVIIIe siècles 243
par R. VAN AERDE.

La Musique flamande en Angleterre 254
par L. KLEMANTASKI.

Belgische Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Deutschland 262
von Amalie Arnheim.

Drogon de St Winnoc et quelques autres compositeurs d'offices liturgiques aux XIe et XIIe siècles 280
par l'abbé Bayart.

Quelques documents inédits concernant la musique dans un village 285
par R. Van Aerde.

Les Tuerlinckx, facteurs d'instruments de musique à Malines, XVIIIe et XIXe siècles 311
par R. Van Aerde.

Lettres inédites de Lesueur, Boieldieu et Cherubini au compositeur anversois Janssens 339
par J. G. Prod'homme.

Fétis, Bibliothécaire du Conservatoire de Paris 347
par J. G. Prod'homme

Annexe à la Section d'Histoire.

Glossaire toponymique de la commune de Durbuy. 371
par G. Kurth.

Observations 399

Index des illustrations. 401

Table des matières 403

DH 451 F4 t.23 ptie.3

Fédération archéologique et historique de Belgique
Annales du congrès

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

HAND BOUND BY UNIVERSITY OF TORONTO PRESS